

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple
fotográfico

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Enrique Corrales Crespo

Director

Luis Castelo Sardina

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II



TESIS DOCTORAL

LA OBRA FOTOGRÁFICA DE DAVID HOCKNEY **UNA REFLEXIÓN SOBRE LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Enrique Corrales Crespo

Bajo la dirección del doctor
Luis Castelo Sardina

Madrid 2012

A Almudena y a mis hijos Daniel y Marta.

A mi padre Fidel, que en paz descansa, y a mi madre Avelina.

A todos los que me habéis apoyado a lo largo de estos años.

LA OBRA FOTOGRÁFICA DE DAVID HOCKNEY. UNA REFLEXIÓN SOBRE LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO.

INTRODUCCIÓN

- 1.1. INTRODUCCIÓN.**
- 1.2. OBJETO DE ESTUDIO.**
- 1.3. HIPÓTESIS DE TRABAJO.**
- 1.4. METODOLOGÍA.**
- 1.5. OBJETIVOS.**
- 1.6. ESTRUCTURA.**

PRIMERA PARTE.

LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO. UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA DE LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA.

2.1. INTRODUCCIÓN

2.2. LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.2. DIFERENTES ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.3. ASPECTOS TEMPORALES EN LO MÚLTIPLE. LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL SINCRÓNICA FRENTE A LA REPRESENTACIÓN *TEMPORAL DIACRÓNICA*.

2.3. ORIGEN DE LA IMAGEN MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.3.1. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS

2.3.2. LAS "CARTES DE VISITE"

2.3.3. LOS PANORAMAS.

2.3.4. SISTEMAS DE FILIACIÓN.

2.3.5. LAS IMÁGENES MÚLTIPLES PRIMITIVAS. LA PROTO-SECUENCIA.

2.3.6. LA IMAGEN DIACRÓNICA DE MAREY Y EATKINS.

2.3.7. EL FOTOMONTAJE. CONSECUENCIA DE LO MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.4. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA DE VANGUARDIA.

2.4.1. LA VANGUARDIA SOVIÉTICA Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.2. EL FUTURISMO ITALIANO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.3. NUEVA VISIÓN

2.4.4. LA NUEVA OBJETIVIDAD.

2.4.5. DADÁ, EL SURREALISMO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.5.1. Dadá.

2.4.5.2. Surrealismo.

2.5. EL POP ART Y LAS RELACIONES CON LO MÚLTIPLE.

2.5.1. INFLUENCIAS DEL POP.

2.5.1.1. Dada y el surrealismo.

2.5.1.2. Walker Evans.

2.5.1.3. Del expresionismo abstracto al Neo Dadá.

2.5.2. LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN EL POP ART.

2.5.3. EL ESPACIO PICTÓRICO EN EL POP ART.

2.6. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE LOS AÑOS 50.

2.6.1. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA *STREET PHOTOGRAPHY* Y EN LA FOTOGRAFÍA POP.

2.6.2 LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS DE LA NEOVANGUARDIA.

2.6.3. TRES EJEMPLOS DE ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS CERCANAS A LAS DE DAVID HOKCNEY EN LA FOTOGRAFÍA DE NEO VANGUARDIAS.

SEGUNDA PARTE.

LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN OBRA DE DAVID HOCKNEY.

3.1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ICONOGRÁFICA EN LA OBRA TEMPRANA DE DAVID HOCKNEY.

3.2.1. EL JOVEN HOCKNEY.

3.2.2. SHOWERS, POOLS Y HEDONISMO MELANCÓLICO. USO INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRAFÍCA.

3.2.3. LAS PRIMERAS CÁMARAS.

3.2.4. EL FIN DE UNA DÉCADA, FINALES DE LOS SESENTA.

3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PURISMO FOTOGRÁFICO EN DAVID HOCKNEY.

3.3.1. EL PINTOR FOTÓGRAFO.

3.3.2. UN CAMBIO DE RUMBO.

3.3.3. PROPUESTAS FOTOGRÁFICAS DE DAVID HOCKNEY.

3.3.4. LA INVITACIÓN DEL POMPIDOU.

3.3.5. LOS DIARIOS DE CHINA.

3.4. EL ESPACIO FRAGMENTADO. *COMPOSITES*, *JOINERS* Y COLLAGES FOTOGRÁFICOS.

3.4.1. PRIMEROS USOS DE FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN HOCKNEY.

3.4.2. LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS CON POLAROID.

3.4.2.1. Composiciones con Polaroid.

3.4.2.2. Reflexiones sobre el trabajo con Polaroid.

3.4.3. DE LA POLAROID A LA FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.

3.4.3.1. Reflexiones sobre el trabajo con fotografía convencional.

3.4.4. TIEMPO Y MOVIMIENTO EN LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.4.1. Jardín zen del templo ryoanji.

3.4.5. LA RUPTURA DE LOS MÁRGENES LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.6. EL PROCESO PICTÓRICO APLICADO A LA FOTOGRAFÍA.

3.4.7. LAS COMPOSICIONES DE HOCKNEY Y EL CUBISMO.

3.4.7.1. La influencia de Picasso en la obra de David Hockney.

3.4.7.2. La fotografía cubista.

3.4.8. LA CUESTIÓN DE LA PRESENCIA DE LA OBRA.

3.5. NUEVOS TERRITORIOS. INCURSIONES ELECTRÓNICAS.

3.5.1. HOCKNEY Y SUS EXPERIENCIAS CON LA MÁQUINA FOTOCOPIADORA.

3.5.2. FAX ART.

3.5.3. PRIMEROS USOS DEL ORDENADOR.

3.6. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA EN LOS NOVENTA.

3.6.1. FOTOGRAFÍAS CON LA RC-470 DE CANON.

3.6.2. LA CÁMARA DE PLACA. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA QUÍMICA.

3.7. EL CONOCIMIENTO SECRETO.

3.7.1. RETRATOS CON CÁMARA LÚCIDA.

3.7.2. PRINCIPALES PLANTEAMIENTOS PROPUESTOS EN *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

3.7.2.1. Cuestiones sobre la introducción de *El Conocimiento Secreto*

3.7.2.2. Las pruebas documentales aportadas por Hockney.

3.7.2.3. Sobre la prueba textual.

3.7.2.4. Sobre la correspondencia.

3.7.3. OPINIONES DISCREPANTES.

3.8. HOCKNEY EN EL SIGLO XXI.

3.8.1. OBRA PICTÓRICA DEL SIGLO XXI.

3.8.1.1. Los retratos del nuevo siglo.

3.8.1.2. Paisajes de la campiña.

3.8.2. HOCKNEY Y LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

3.8.3. NUEVAS INCURSIONES TECNOLÓGICAS.

3.8.3.1. Los dibujos con *I Phone*.

3.8.3.2. Del *i phone* al *ipad*.

3.8.3.3. *Fleurs Fraîches*.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN.

1.1. INTRODUCCIÓN.

1.2. OBJETO DE ESTUDIO.

1.3. HIPÓTESIS DE TRABAJO.

1.4. METODOLOGÍA.

1.5. ESTRUCTURA.

1.6. OBJETIVOS.

1.1. INTRODUCCIÓN.

Tomando como punto de partida el análisis de la obra fotográfica de artista David Hockney, hemos pretendido buscar respuestas a una serie de cuestiones centradas en las posibilidades de representación del espacio que permite el medio fotográfico.

La obra fotográfica que David Hockney desarrolló en los años ochenta del siglo XX supuso una ruptura con el espacio fotográfico canónico¹, poniendo en cuestión las tradicionales relaciones entre espacio representado y fotografía. Sus archiconocidos *joiners* o *composites*² fotográficos proponían un acercamiento al espacio fotográfico alejado del modo de representación óptico-perspectivo que monopolizaba, salvo contadas excepciones, la representación espacial en este medio. Así, la obra de Hockney propuso nuevos horizontes representativos dentro del ámbito fotográfico de gran repercusión en posteriores generaciones.

Partiendo de una posición que rechaza el supuesto realismo del medio fotográfico e inspirados por los trabajos del autor británico, hemos realizado una prospección de modelos de espacios fotográficos alternativos. Esta búsqueda de los límites de la representación espacial en fotografía nos ha permitido comprobar como éste medio se rebela contra el modelo albertiano casi desde su nacimiento, dando lugar a representaciones espaciales de gran diversidad y complejidad.

La omnipresencia de lo fotográfico en nuestra cultura hace que cualquier cuestionamiento del medio derive en un replanteamiento de nuestro entorno perceptivo. Somos de la opinión que la forma de entender el espacio fotográfico ha cambiado gracias a los planteamientos de una serie de fotógrafos que a lo largo del siglo XX se preocuparon especialmente por este tipo de cuestiones. Entre los autores que han transformado el acercamiento al espacio en fotografía

¹ Esta afirmación que nos obliga a matizar qué consideramos *espacio fotográfico canónico* en esta investigación. El diccionario de la Real Academia considera, en una de sus acepciones que los cánones son: “*Un conjunto de normas o reglas establecida por la costumbre como propias de cualquier actividad.*” Al referirnos a *espacio fotográfico canónico* estamos afirmando que este medio produce un tipo de representación espacial establecida o “normativa”, (como diría el Dr. Luis Castelo en Castelo, L. *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Tesis Doctoral, UCM, 1995.). Sin lugar a dudas la representación espacial en fotografía deriva, en la mayor parte de los casos, de la presencia de ópticas esféricas, de la monofocalidad del sistema y de la utilización de planos proyectivos para obtener la imagen, esto hace que, salvo excepciones, la representación del espacio fotográfico coincida en gran medida con la perspectiva como modelo representación. El *espacio fotográfico canónico* es aquel que se sirve de la óptica y de la perspectiva para obtener imágenes.

² La técnica usada por David Hockney, consistente en la agrupación por yuxtaposición de fotografías a modo de mosaico para obtener imágenes de mayor tamaño, ha recibido varios nombres entre ellos los términos en lengua inglesa de *joiners* o *composites*. Otros autores se decantan por hablar de ellos como collages, mosaicos fotográficos e incluso de fotomontajes, para referirme a sus técnica durante este trabajo prefiero usar los términos anglosajones aunque en ocasiones también recurriré a los otros apelativos.

y por extensión al espacio de representación en el arte, está (como vamos a demostrar a lo largo de esta investigación) el pintor David Hockney.



Ilustración 1. David Hockney, Place Furstenberg, París, 1985.

Uno de los principales problemas que implica tratar sobre fotografía es la enorme dificultad de acotamiento del propio medio. La fotografía es una técnica utilizada en casi todas las áreas de conocimiento y esta característica hace difícil su análisis. Es imposible hablar de fotografía sin más; todo acercamiento a la fotografía es complicado ya que se revela como un “todo” demasiado indefinido.

“...los significados y valores de cualquier fotografía individual están absolutamente determinados por su contexto, por las actividades de la cultura que la rodea e inspira. Al ser totalmente compatible con tales operaciones, la fotografía pertenece potencialmente a cualquier institución o disciplina excepto a ella misma. Dado que la fotografía no tiene entidad singular ni historia unificada (...) la fotografía como tal no puede ser más que una ficción engañosa.”³

Durante el siglo pasado el purismo fotográfico también llamado formalismo fotográfico⁴, se empeñó en reivindicar una singularidad específica en la fotografía, lo que llevó a tratar lo fotográfico como una disciplina concreta y específica. Ese discurso es difícilmente sostenible hoy en día. La evolución de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX y el desarrollo de la fotografía digital no han hecho más que diversificar los acercamientos al medio, abriendo multitud de posibilidades de análisis.

Contra el purismo y la crítica formalista, aparecieron una serie de voces que intentaban cambiar el modo tradicional de entender la fotografía. Esta serie de opiniones se aglutinan en

³ Batchen, G. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 177.

⁴ El formalismo fotográfico defiende una idea de la fotografía como disciplina acotada y autónoma. Este tipo de crítica cuyo germen se encuentra en la idea de *fotografía directa* de Alfred Stieglitz, fue defendida por Beaumont Newhall y John Szarkowski. En contraposición a esta corriente aparece lo que se ha dado en llamar crítica *posmoderna de la fotografía* que defienden que la fotografía es un medio y no tiene una identidad exclusiva.

algo que, para simplificar, podríamos denominar crítica posmoderna de la fotografía. La crítica posmoderna se interesa especialmente por los límites del medio. Desde el punto de vista formal, el trabajo de David Hockney juega con las limitaciones del medio fotográfico, su obra debe de ser incluida dentro de esta reformulación de lo fotográfico que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo pasado, y por tanto podríamos definirlo como un fotógrafo posmodernista.

La cuestión es que la crítica posmoderna no acaba de solucionar el problema, *“la fotografía posmoderna es una categoría ambigua. Por tres razones principales: por la propia ambigüedad del concepto más amplio de posmodernidad, porque dentro de ella conviven prácticas no ya diversas sino antagónicas, y porque no está tan claro que suponga una ruptura con la fotografía moderna en tanto que parece más bien un discurso de neo-vanguardia y por tanto plenamente afín con los principios originales de la modernidad fotográfica.”*⁵

La crítica posmoderna de la fotografía se revela demasiado imprecisa y contradictoria respecto al uso y definición del medio y aunque las prácticas fotográficas contemporáneas han desmontado valores tradicionalmente vinculados a la fotografía (la fotografía directa ha perdido su monopolio hoy en día), no es menos cierto que la fotografía como técnica tiene una serie de características instrumentales concretas, definidas y, por tanto, posibles de acotar.

Estos principios técnicos (la foto-sensibilidad, la casi omnipresencia de la óptica en el proceso fotográfico, la forma de la construcción de la cámara, etc.) son los que hacen que la fotografía, independientemente de su instrumentalización y de su contexto, tenga unos elementos mínimos comunes. Quizás puedan ser insuficientes en la opinión de Chevrier⁶ pero al menos nos han servido para considerar una obra como fotográfica o como no fotográfica.

La cuestión es hasta qué punto gran parte de esos elementos técnicos tradicionalmente asociados al medio fotográfico están siendo reformulados y dotados de otro sentido en el entorno post-fotográfico. La fotografía digital no mantiene una relación con la realidad basada en el *index* fotográfico lo que supone un verdadero cambio de paradigma entre la fotografía digital y la fotografía tradicional.

Pero en el debate entre fotografía posmoderna *versus* fotografía purista, observamos que las dos formas de acercarse al medio tienen más puntos comunes de los que podría parecer a primera vista, siendo las dos vertientes casi tan contradictorias y paradójicas como el propio medio fotográfico.

⁵ Ribalta, J. *El Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 23.

⁶ “Pero el denominador común del procedimiento no tardaría en mostrársenos como insuficiente, y su necesidad se reduciría a un valor instrumental.” Chevrier, J. F. “Las aventuras del formato cuadro en la historia de la fotografía” en *The last picture show: artistas que usan la fotografía*, Douglas Fogle, catálogo de exposición, Vigo, 2004, pág. 53.

En la presente investigación no es nuestra intención tomar partido por una u otra forma de entender la fotografía, formalismo frente a posmodernismo. Aunque hemos de reconocer que la forma y los aspectos instrumentales siempre han formado parte importante del discurso cuando se trata de analizar fotografía.

1.2. OBJETO DE ESTUDIO.

Gran parte del atractivo de las célebres series fotográficas de David Hockney es de naturaleza puramente formal. Los archiconocidos *Joiners* que el artista británico desarrolló en la década de los ochenta, plantean una serie de cuestiones relativas al espacio en la fotografía que invitan a investigar sobre los modos de representar el espacio en este medio y, sin lugar a dudas, estaríamos hablando de un acercamiento de carácter formal al medio fotográfico.

Analizando la obra del autor británico, las preguntas sobre la representación espacial no hacían más que crecer por momentos. Por ello, aunque es inevitable no hablar de su obra pictórica, nos centraremos en las cuestiones vinculadas a su trabajo fotográfico. De esta manera se descubre que la fotografía de David Hockney se revela especialmente adecuada para realizar un recorrido a través de la representación espacial en la fotografía.

Para realizar este recorrido sobre el espacio en la fotografía partimos de una serie de premisas ya clásicas en la teoría de la imagen⁷ que sitúan el marco en el que actuamos. A modo de síntesis podríamos destacar las siguientes ideas básicas, aún a riesgo de parezcan obvias.

1.- Los modos de representación visual están directamente vinculados con aspectos culturales de las sociedades en los que los desarrollan. Las formas de representación visual varían en función del momento histórico, los avances tecnológicos, de las sociedades etc. Las necesidades sociales y culturales cambian continuamente y con ellas cambia el modo de interpretar y representar la realidad. Citando a Benjamin, *"...las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia"*⁸

2.- El final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento supone un punto de inflexión esencial en el desarrollo de Occidente. *"Así pues el primer paso hacia el espacio sistemático moderno debe, primero, conducir a sustancializar y a hacer mensurable el mundo que nunca estuvo unificado..."*⁹

El camino hacia el mundo moderno entraña un cambio de mentalidad que se va percibiendo en todos y cada unos de los ámbitos del conocimiento humano. El terreno de la representación visual no permanece ajeno a esa nueva mentalidad. Así en el Renacimiento se producen importantes cambios en las formas y técnicas de

⁷ Algunas de estas ideas están son cercana a las ideas de Panofsky. Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1991.

⁸ Benjamin W. *"La obra de Arte en la época de su reproductividad técnica"* en *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 98.

⁹ Panofsky E. *Ibidem*, pág. 31

representación. La perspectiva puede considerarse como uno de los principales hitos de la representación del mundo moderno.

3.-La pintura, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, ha ido perfeccionando el modo de representar tomando la perspectiva como modelo. En el siglo XIX, con la aparición de la fotografía, la carrera por perfeccionar el modelo perspectivo llega a su fin. La pintura cede el testigo de la representación en perspectiva a la fotografía. La gran cuestión es ¿son la fotografía y la pintura verdaderamente dos medios diferentes?, como se pregunta Laura González Flores¹⁰.

4.-La fotografía supone la culminación del modelo *Perspectivo-óptico* como sistema de representación. La representación Occidental se ha basado principalmente en este modelo durante los últimos cinco siglos. El modelo perspectivo-óptico de representación, junto a la capacidad de reproducción y difusión, hacen de la fotografía una técnica idónea para las necesidades de la sociedad de los siglos XIX y XX.

5.- Sin ningún género de dudas, la perspectiva y el desarrollo de la fotografía dan respuesta a las expectativas de representación propias del mundo moderno. Pero ante la crisis del pensamiento moderno ¿tiene la misma vigencia la fotografía en el entorno posmoderno?, ¿Debemos referirnos a ella con el término "post" fotografía?

6.- El desarrollo de modelos de representación espacial no-euclidianos en el siglo XIX y XX ha puesto de manifiesto la diversidad de espacios geométricos posibles. El espacio ya no se entiende como algo único, perpetuo e inmutable. La geometría ha evidenciado la diversidad de modelos espaciales posibles para representar la realidad. Ante este hecho ¿puede la fotografía recrear modos de representación no basados en la perspectiva euclidiana? . ¿Está la fotografía sufriendo un cambio parecido al que ha venido experimentando la pintura desde el siglo XIX?

La obra fotográfica de David Hockney supuso el punto de partida e inspiración de estas ideas y, aunque para ilustrar nuestras teorías vamos a referirnos también a otros autores, el extenso trabajo fotográfico del autor británico y su obsesión por los modos de representación pictórico y fotográfico, hacen de su obra un caso de especial interés para este estudio. Hockney, que nunca se ha considerado fotógrafo, ha cuestionado continua y profundamente los modos de representación espacial en arte, llegando a desarrollar teorías (no exentas de polémica) sobre la representación pictórica y su relación con los dispositivos ópticos.

¹⁰ González Flores, L. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

1.3. HIPÓTESIS

Las hipótesis planteadas en esta investigación surgen de dos vías principales. Por un lado, son consecuencia del estudio detallado de la obra fotográfica de David Hockney y la vinculación de esta con las principales cuestiones de la representación del espacio surgidas en el ámbito de la fotografía contemporánea. En segundo lugar, el estudio de la obra del autor británico nos lleva a considerar la posibilidad de enunciar una teoría alrededor de “la fotografía múltiple” o de “lo múltiple fotográfico”.

Esas dos vías de trabajo son las principales responsables de la articulación y desarrollo tanto del proceso de investigación y de la metodología, como de la elaboración del presente documento, las hipótesis a su vez están fuertemente vinculadas e interrelacionadas entre sí.

A.- La primera hipótesis intenta dar repuesta a la siguiente cuestión: ¿Es posible establecer una aproximación iconográfica de lo múltiple en la fotografía?

Para acometer esta primera pregunta se han analizado varias cuestiones.

1.- Qué se considera como fotografía múltiple en el presente documento y desde qué óptica se acomete la idea de lo múltiple y lo compuesto.

2.- Análisis de los diferentes acercamientos al concepto de múltiple vinculados a la fotografía. ¿Se dan suficientes elementos de juicio para considerar que la presencia de lo múltiple supone un aspecto distintivo y característico dentro del medio fotográfico?

3.- Proponemos un recorrido a través de la historia de la fotografía en busca de la presencia de lo múltiple atendiendo a aspectos formales de la obra.

En la primera parte de esta tesis se aportarán datos que apuntan hacia la presencia de lo múltiple desde los usos más tempranos de la fotografía. Se comprobará, con la selección de diferentes aplicaciones y usos, como la historia de la fotografía está ligada en diferentes aspectos a lo múltiple, lo compuesto y a lo fragmentario.

B. En segundo lugar, en el presente trabajo pretendemos poner en valor la obra fotográfica de David Hockney.

La obra desarrollada por Hockney en la década de los años ochenta del siglo XX supuso un verdadero asalto al espacio fotográfico tradicional, dando lugar a un tipo de relación espacio-temporal divergente del modelo perspectivo central que ofrecía la fotografía canónica. Partiendo del análisis de sus famosos *joiners*, vamos a comprobar que las relaciones del pintor con la fotografía son de una naturaleza mucho más intensa y duradera en el tiempo de lo que en un primer momento se podría pensar.

En una segunda parte de esta tesis se analizarán cronológicamente las relaciones de David Hockney con la fotografía. Se podrá demostrar cómo fruto de estas relaciones el autor desarrolla una extensa y productiva obra fotográfica. Además se comprobará cómo detrás de las principales cuestiones sobre la representación que sobrevuelan sobre toda la obra de Hockney está en mayor o menor medida la presencia de la fotografía.

1.4. METODOLOGÍA.

El presente trabajo se estructura mediante dos partes principales subdivididas a su vez en capítulos.

1.- En la primera parte de este estudio proponemos un recorrido aproximativo a las implicaciones de lo múltiple en fotografía. El carácter múltiple, fragmentario de los collages realizados por David Hockney en los años ochenta nos obligó a realizar una profunda reflexión previa sobre la presencia de lo múltiple en la fotografía.

El estudio de la obra del autor británico apuntaba a la posibilidad de concebir una propuesta iconográfica de lo múltiple fotográfico. Al analizar la fotografía de David Hockney aparecían de manera continua referencias al collage, al fotomontaje, a lo fragmentario, a lo seriado, etc. Eran recurrentes las reflexiones sobre los modos de representación espacial presentes en la historia de la representación, las derivas hacía otros modelos representativos, las consecuencias de las geometrías no euclidianas y la evolución de la representación a lo largo del siglo XX.

Todo lo anterior nos exigía establecer un marco previo alrededor de la definición y presencia de lo múltiple en la fotografía.

Para ello, hemos partido de textos y referencias bibliográficas procedentes de ámbitos de la teoría del arte, la filosofía, la estética y la crítica; realizando un análisis concreto y específico de los principales textos sobre historia, estética, teórica y técnica de la fotografía.

Con el fin de articular nuestra teoría hemos recurrido a ejemplos de fotografías, que por su configuración formal, puedan adjetivarse como de naturaleza múltiple. Esto ha hecho necesario la realización de un recorrido a lo largo de la historia de la fotografía en busca de ejemplos concretos que sirvieran como plataformas para edificar nuestra argumentación. Dando como resultado una aproximación panorámica, hacía las implicaciones de lo múltiple en la reconfiguración de lo visual que trae consigo la fotografía.

2.- En la segunda parte de nuestra investigación nos centramos en la obra fotográfica de David Hockney. La presencia de la fotografía a lo largo de toda la obra del autor así como las implicaciones que la fotografía ha tenido en el desarrollo de su obra pictórica son de capital importancia.

Para ello hemos consultado la bibliografía existente sobre el autor, además hemos analizado diversos artículos publicados en prensa especializada, artículos publicados en prensa generalista, recursos electrónicos y páginas web. Durante el proceso de investigación hemos recurrido también al visionado de material audiovisual de diversa índole, recurriendo a documentales, programas de televisión y entrevistas sobre David Hockney.

En la estructuración del trabajo hemos optado por realizar un recorrido cronológico de la obra de David Hockney. Comenzando por sus trabajos más tempranos hasta llegar a nuestros días, buscando relaciones e influencias que tuvieran su origen en la fotografía y planteándonos un acercamiento detallado a los procesos creativos del autor.

A lo largo de este recorrido se pudo comprobar cómo toda la obra del autor está repleta de transferencias, intercambios, influencias y contaminaciones del medio fotográfico. El peso que la fotografía tiene en David Hockney no es regular y en ocasiones depende de etapas o momentos concretos. Esta observación nos llevó a establecer diferentes estratos y categorías en esta relación que quedarán de manifiesto en los diferentes capítulos del presente trabajo.

Gran parte de las observaciones derivadas en la primera parte de este estudio serán aplicadas en el proceso de análisis de la obra del autor, lo que nos permite obtener unos resultados que establezcan relaciones entre las dos partes principales de la presente investigación.

1.5. OBJETIVOS.

"...la necesidad de replantearse la incontestabilidad de los conceptos de similitud aparental, de analogía y de fidelidad a lo real que la fotografía ha arrastrado desde su aparición en el universo icónico por una determinada postura cultural "egocentrista" que obvia el problema de que nuestra manera de "ver" el mundo sea la única manera posible de verlo (la mejor y verdadera).¹¹

Los objetivos del presente trabajo son los siguientes:

1.- Acercamiento a los modos de representación espacial en fotografía atendiendo a lo múltiple como característica principal. Uno de los objetivos principales de esta investigación es la búsqueda de ejemplos de representación del espacio en el entorno fotográfico basados en lo compuesto y lo múltiple y analizar si se pueden dar planteamientos espaciales más allá de la perspectiva cónica central dentro de la fotografía.

2.- Análisis de la obra fotográfica de David Hockney. Proponemos un recorrido a través de la obra fotográfica un autor, uno de los más célebres ejemplos de ruptura del espacio tradicional en fotografía. Hockney en su obra propone un trayecto inverso en las relaciones

¹¹ Rodríguez Merchán, E. *La realidad fragmentada*, tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pág. 45.

entre fotografía y sistemas de representación espacial en el arte, lo que hace de su obra un ejemplo de especial interés para ilustrar los nuevos modelos de relaciones espaciales que se han dado en fotografía desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días.

1.6. ESTRUCTURA.

La estructura del presente trabajo responderá a los siguientes planteamientos.

En primer lugar se ha realizado una introducción en la que se pone de manifiesto el interés suscitado por el objeto de investigación como ha quedado expuesto en el apartado: 1.1.- INTRODUCCIÓN. Posteriormente se ha acotado el objeto de estudio a lo que hemos dedicado el apartado 1.2. Con el título OBJETO DE ESTUDIO. Tras delimitar el objeto de estudio hemos considerado dos hipótesis de trabajo, que quedan esclarecidas en el apartado 1.3. HIPÓTESIS DE TRABAJO, para a continuación presentar la metodología seguida para confeccionar el presente estudio al que se ha dedicado el apartado 1.4. METODOLOGÍA.

Ahora toca establecer la estructura que a partir de este momento va regir en nuestro documento.

Se establecerán dos partes principales: una PRIMERA PARTE denominada, LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO. UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA DE LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA. Y a continuación una SEGUNDA PARTE denominada. LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN OBRA DE DAVID HOCKNEY.

La primera parte titulada LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO. UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA DE LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA, se inicia con el acotamiento y definición de las implicaciones de lo que consideramos múltiple relacionado con la imagen, cuestiones que desarrollaremos en el capítulo titulado LA IMAGEN MÚLTIPLE. Posteriormente realizaremos una introducción en las relaciones de la fotografía con los usos de lo múltiple en el capítulo denominado ORIGEN DE LA IMAGEN MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA. A este capítulo le seguirá otro que lleva el título de PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA DE VANGUARDIA, en el que se realizará un recorrido a través de la presencia de lo múltiple en las prácticas fotográficas de vanguardia. En el capítulo 2.5. que titularemos EL POP ART Y LAS RELACIONES CON LO MÚLTIPLE, se realizará una breve prospección sobre la presencia y uso de fotografía múltiple en el Pop Art. Acabaremos esta primera parte con el capítulo titulado PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE LOS AÑOS 50, que describe las principales tendencias relacionadas con lo múltiple desarrolladas desde esos años.

A lo largo de la segunda parte de esta tesis denominada LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN OBRA DE DAVID HOCKNEY, pretendemos demostrar como el uso de la fotografía acompaña toda la obra del autor británico. En este sentido hemos querido establecer siete grandes etapas en

su carrera, etapas que en algún caso podrían subdividirse pero que nos sirven como punto de partida.

Así la estructura que pretendemos seguir para analizar el trabajo fotográfico del autor consta de los siguientes temas principales que se irán desarrollando del siguiente modo:

Comenzaremos con el capítulo INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO, en el que se establecen ciertos puntos de partida necesarios para situar la figura de David Hockney.

A continuación en el capítulo LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ICONOGRÁFICA EN LA OBRA TEMPRANA DE DAVID HOCKNEY, analizaremos una primera fase en el uso de la fotografía que hace el autor. En esta época usa las fotografías como referentes para integrar en sus pinturas. Las fotos forman parte de los bocetos previos de sus pinturas y tiene un carácter puramente funcional como podremos ver.

Posteriormente se produce un cambio en la relación del autor con el medio, este cambio se tratará en el capítulo titulado, LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PURISMO FOTOGRÁFICO EN DAVID HOCKNEY. Durante los años setenta, se observa una mayor conciencia en el uso de la fotografía como medio, David Hockney nos sorprende con un trabajo fotográfico enormemente interesante desde el punto de vista estético y conceptual. En este periodo aunque sigue usando la foto como ayuda a la pintura, va desarrollando trabajos específicamente fotográficos con una inequívoca pretensión investigadora. En esta época aparecen tímidamente sus primeras composiciones múltiples. En este momento, el dominio de la técnica fotográfica por parte del autor es incuestionable, la culminación de este periodo lo veremos en su libro de fotografías *Diarios de China* publicado en 1982. Parece que las reflexiones sobre el medio fotográfico y pictórico que le acompañarán en el resto de su obra comienzan a tomar forma.

El capítulo 3.4., denominado EL ESPACIO FRAGMENTADO. COMPOSITES, JOINERS Y COLLAGES FOTOGRÁFICOS, trata sobre el desarrollo de la fotografía múltiple y combinada. El trabajo fotográfico que David Hockney realiza durante los años ochenta es, sin lugar a dudas, el más importante a lo largo de su obra. Sus investigaciones con la fotografía múltiple, tímidamente presente en épocas anteriores, van a dar como fruto una ingente obra fotográfica desarrollada entre el año ochenta y uno y el ochenta y seis. Los célebres collages de David Hockney se desarrollan durante estos años y gracias a ellos la figura del autor pasa a formar parte de la historia de la fotografía.

Desde finales de los ochenta y durante los primeros años de la década de los noventa, se interesa especialmente por la imagen electrónica, llegando a ser uno de los primeros autores en trabajar con cámara fotográfica digital. En el capítulo titulado NUEVOS TERRITORIOS. INCURSIONES ELECTRÓNICAS, analizaremos las incursiones del autor en el mundo de la imagen electrónica y digital. En esta época Hockney comienza a trabajar con la fotocopiadora y con el fax como herramientas plásticas siendo un auténtico pionero en lo que se ha denominado "arte electrónico", se interesa por el desarrollo y aplicaciones digitales,

por el uso de ordenadores con aplicaciones gráficas, por el uso de impresoras de color. De estos años datan también sus incursiones en el ámbito del vídeo. Sin lugar a dudas el autor realizó una importante labor de investigación en nuevos formatos durante esta época.

En el capítulo titulado VUELTA A LA FOTOGRAFÍA EN LOS NOVENTA, trataremos el retorno a la fotografía química por parte del autor. Hockney comienza a interesarse por el uso de la cámara de gran formato que utiliza con profusión durante esta época. El uso de cámara técnica asociado a procesos de iluminación complejos da como fruto el desarrollo de una obra poco conocida pero de gran interés.

Llegamos así al capítulo denominado EL CONOCIMIENTO SECRETO¹², tal y como se titula su célebre y polémico trabajo teórico. Con el cambio de milenio David Hockney comienza a interesarse por la cámara lúcida, la cámara oscura, y el uso de procesos ópticos aplicados al dibujo y la pintura. De aquí nacen sus investigaciones sobre la utilización de instrumentos ópticos en la pintura clásica. Todas sus teorías quedarían plasmadas en su libro *El conocimiento secreto* de 2001.

Por último trataremos su obra más reciente el último capítulo de la presente investigación que hemos denominado HOCKNEY EN EL SIGLO XXI. En la primera década de siglo XXI, en la obra de David Hockney se produce una vuelta a la pintura. El pintor se concentra en técnicas tan clásicas como la acuarela, el guache o el dibujo. Pese a ello, sigue tan interesado como siempre en los nuevos procesos de representación, preocupándose por las consecuencias de la popularización de la fotografía digital y escribiendo interesantes artículos en los que manifiesta sus opiniones respecto a la fotografía digital. Hockney nos vuelve a sorprender a con sus últimas obras realizadas con *iPhone* y *iPad*, una vez más comprobamos la ferviente inquietud de David Hockney por redefinir el mundo de la representación

Acabaremos nuestra investigación con un capítulo dedicado a las conclusiones.

¹² Hockney D. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

PRIMERA PARTE.

LO MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO.

**UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA DE LA
PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA
FOTOGRAFÍA.**

PRIMERA PARTE.

LO *MÚLTIPLE FOTOGRÁFICO*. UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA DE LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA.

2.1. INTRODUCCIÓN

2.2. LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.2. DIFERENTES ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.3. ASPECTOS TEMPORALES EN LO MÚLTIPLE. LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL SINCRÓNICA FRENTE A LA REPRESENTACIÓN *TEMPORAL DIACRÓNICA*.

2.3. ORIGEN DE LA IMAGEN MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.3.1. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS

2.3.2. LAS "*CARTES DE VISITE*"

2.3.3. LOS PANORAMAS.

2.3.4. SISTEMAS DE FILIACIÓN.

2.3.5. LAS IMÁGENES MÚLTIPLES PRIMITIVAS. LA PROTO-SECUENCIA.

2.3.6. LA IMAGEN DIACRÓNICA DE MAREY Y EATKINS.

2.3.7. EL FOTOMONTAJE. CONSECUENCIA DE LO MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.4. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA DE VANGUARDIA.

2.4.1. LA VANGUARDIA SOVIÉTICA Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.2. EL FUTURISMO ITALIANO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.3. NUEVA VISIÓN

2.4.4. LA NUEVA OBJETIVIDAD.

2.4.5. DADÁ, EL SURREALISMO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.5.1. Dadá.

2.4.5.2. Surrealismo.

2.4.4.2. La nueva objetividad.

2.5. EL POP ART Y LAS RELACIONES CON LO MÚLTIPLE.

2.5.1. INFLUENCIAS DEL POP.

2.5.1.1. Dada y el surrealismo.

2.5.1.2. Walker Evans.

2.5.1.3. Del expresionismo abstracto al Neo Dadá.

2.5.2. LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN EL POP ART.

2.5.3. EL ESPACIO PICTÓRICO EN EL POP ART.

2.6. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE LOS AÑOS 50.

2.6.1. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA *STREET PHOTOGRAPHY* Y EN LA FOTOGRAFÍA POP.

2.6.2 LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS DE LA NEOVANGUARDIA.

2.6.3. ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS CERCANAS A LAS DE DAVID HOKCNEY PRESENTES EN LAS NEO VANGUARDIAS.

2.1. INTRODUCCIÓN

*"La mirada múltiple (casi infinita) que se inauguraba con la era de la fotografía era, pues, otra manera de progresar hacia la visión panóptica peculiar de la modernidad."*¹³

La fotografía apareció en el siglo XIX como la culminación tecnológica del modelo perspectivo pero, desde el primer momento, este medio tendió a separarse del espacio albertiano y único que lo vio nacer, empeñada en ofrecernos un espacio fragmentario, múltiple, diverso y complejo.

Sin duda, el perspectivismo potenciaba la imagen unitaria primando la representación singular e indivisible frente a otros modelos de representación. Las imágenes que produce el perspectivismo son imágenes "cíclopes"¹⁴, como diría el propio Hockney, imágenes unitarias tanto en forma como en contenido y que son realizadas a partir de un punto de vista único y central, calculadas a partir de un solo ojo y que hablan de un solo tiempo.

*"En la formulación clásica y albertiana, ese organismo perceptivo es monocular; se ha convertido en un solo ojo separado del resto del cuerpo y suspendido en un espacio diagramático"*¹⁵

Así, hasta el siglo XIX la mayor parte de las representaciones pictóricas en nuestra cultura son de naturaleza unitaria. Frente a esta formulación, podríamos contraponer "lo múltiple" como característica presente en ciertos modelos de representación.

La fotografía encuentra en la lógica de la repetición y de lo múltiple su medio natural. En consecuencia, devuelve al ámbito de lo visual elementos olvidados como la lectura secuencial, la repetición, el *staccato* visual o ciertas narrativas temporales hoy en día totalmente interiorizadas. Lo múltiple posibilita la representación de lo cinético y su posterior evolución hacia el cinematógrafo.

Gracias a la fotografía entramos de modo casi natural en una lógica de la imagen múltiple: la seriación, la reproducción, la repetición, el fotomontaje, la imagen compuesta, el mosaico fotográfico adquieren gran protagonismo en el mundo de la representación desde la aparición de este medio.

Lo fragmentario, lo compuesto, lo combinado, lo múltiple son cualidades totalmente asimiladas en relación con la imagen y lo visual, propias de nuestro entorno cultural. La imagen de nuestro mundo se caracteriza indudablemente por la multiplicidad, la manipulación y la complejidad.

¹³ Ramírez, J.A. *El objeto y el aura*, Akal, 2009, pág. 18.

¹⁴ Hockney usa muy habitualmente el término ciclope para definir el acercamiento de la fotografía a la realidad. Weschler, L. *True to Life, Twenty-five years of conversations with David Hockney*, University of California Press, Los Angeles, 2008, pág. 6.

¹⁵ Bryson, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 31.

Lo que denominamos en el presente trabajo con el apelativo de “fotografía múltiple” estaría pues relacionado con un tipo de imagen basado en lo compuesto que deriva en un tipo de imagen panóptica¹⁶. Un tipo de imagen generada, ya sea por repetición, por seriación de elementos, por yuxtaposición de fragmentos de distinto origen, por agrupación, por utilización de elementos secuenciales o por cualquier otra técnica relacionada con la multiplicidad.

Nuestro interés hacía la presencia de lo múltiple en la obra de David Hockney arranca con sus célebres *composites*, *joiners* o collages fotográficos, un tipo de composición que encuentra en lo múltiple su principal característica. Esta elemental conclusión nos llevó a recapacitar sobre lo múltiple como una de una de las principales características del medio fotográfico. Afirmación que justifica esta primera parte de la presente investigación.

Nos disponemos pues a realizar una breve aproximación y análisis de las relaciones entre fotografía e imagen múltiple.

¹⁶ Ramírez, J.A. *Op. Cit.* 2009, pág. 16.

2.2. LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.2. DIFERENTES ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN MÚLTIPLE.

2.2.3. ASPECTOS TEMPORALES EN LO MÚLTIPLE. LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL SINCRÓNICA FRENTE A LA REPRESENTACIÓN *TEMPORAL DIACRÓNICA*.

2.2. LA IMAGEN MÚLTIPLE.

*"Es evidente que habitamos en la civilización de la imagen, pero también se debe admitir que la vivimos con desconocimiento y que es necesario que afrontemos en su justa medida la importancia que lo visual ha adquirido en nuestras vidas. Despachada con demasiada frecuencia como una manifestación de la superficialidad, la cultura visual carece de un corpus que oriente al ciudadano en su relación cotidiana con las representaciones icónicas."*¹⁷

El triunfo de la iconografía y de la iconodulia en nuestra sociedad evidencia el fracaso de las numerosas corrientes iconoclastas que se han dado en la historia. La multiplicidad de la imagen y de la representación ha llegado a términos nunca antes posibles debido a la evolución tecnológica, y eso hace que debamos atender a la multiplicidad como una de las principales características de la evolución del arte en los últimos dos siglos.

El término múltiple aplicado a la imagen es complejo y da pie a muchas posibilidades de interpretación. Una imagen puede ser múltiple atendiendo a distintos aspectos, desde los puramente formales, pasando por cuestiones interpretativas o conceptuales; atendiendo a razones expositivas, catalogadoras, archivísticas o funcionales. Por otro lado una imagen al estar formada o compuesta por varios elementos también podría considerarse múltiple; Además, la capacidad o potencialidad de reproducción es otro de los factores más presentes en todo lo relacionado con lo múltiple en el ámbito de la fotografía.

En este sentido las revisiones de los textos de Benjamin son un referente de principal importancia a la hora de acometer cualquier investigación sobre la fotografía. Las lecturas y relecturas de estos textos han alimentado infinidad de reflexiones sobre el medio y su relación con su multiplicidad y con la pérdida de aura¹⁸.

Se hace, por tanto, necesario delimitar a qué nos referimos en el presente trabajo cuando hablamos de "lo múltiple" en fotografía. Nuestro acercamiento pretende atender a aspectos formales y constructivos, nos interesará todo tipo de imagen en la que lo múltiple, ya sea por agrupación, por composición, o por fragmentación, se revele como una de sus principales características de la obra final. Revisar desde una perspectiva formal¹⁹ la presencia de lo múltiple en fotografía. Nuestra intención es, por tanto, hablar de lo múltiple y de lo compuesto atendiendo a aspectos compositivos y articuladores de lo visual.

La imagen múltiple o compuesta tiene una larga presencia en la historia de la representación. El mosaico puede ser uno de los ejemplos más elementales de este tipo de imagen (el entorno digital provoca una inevitable y evocadora comparación entre la tesela y el pixel).

¹⁷ Pérez Jiménez, J. C. *La imagen múltiple, de la televisión a la realidad virtual*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1995, pág. 13.

¹⁸ Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 102.

¹⁹ Formales en el sentido de formador, formante o constructivo.

La iconografía paleocristiana, el arte pre-románico, el románico y el gótico, están repletos de ejemplos iconográficos relacionados con lo múltiple ya sea por composición, agrupación, seriación, etc.

A partir del Renacimiento, la imagen va tendiendo a un tipo de representación más unitaria. El desarrollo de la perspectiva²⁰ potencia un tipo de representación singular en la que a espacios de representación únicos les corresponden acercamientos temporales sincréticos.

Ese predominio de la representación concreta y unitaria deja de tener sentido a medida que nuestro mundo se convierte en un mundo de imágenes múltiples propiciado por la aparición de la fotografía y la proliferación de procesos de producción de imágenes de consumo. Así a partir del siglo XIX, la imagen múltiple aumenta notablemente su presencia, dando lugar a la iconografía de lo caleidoscópico, a la visión panóptica.²¹

En el siglo XX la presencia de lo múltiple continua su avance. En palabras Max Ernst (1891-1976).

*"Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela"*²²

Las Vanguardias históricas encuentran en el collage un modo de representar acorde con el mundo que propone la modernidad, un mundo fragmentario y veloz, repleto de imágenes.

La fotografía potencia y da pié de modo casi natural a lo múltiple. De esta manera la seriación, la reproducción, la repetición, el fotomontaje, la imagen compuesta, el mosaico fotográfico adquieren una enorme presencia en el arte a lo largo del siglo pasado. El cine, hijo de la foto y otro de los grandes hitos de nuestra sociedad, también se fundamenta en lo múltiple. Desde su propia naturaleza, formada por multitud de fotogramas imperceptibles por sí mismos, pasando por el montaje cinematográfico, con el universo narrativo y visual que conlleva, y terminando en la capacidad de difusión y distribución propias de este medio.

Hoy en el siglo XXI, inmersos como estamos en la cultura digital, la mezcla de elementos de distinto origen, se ve como algo casi consustancial a la imagen, vivimos rodeados de imágenes de diversa procedencia que recomponemos a modo de collage vital, nuestra relación con el mundo se basa indudablemente en lo múltiple y en lo fragmentado.

²⁰ Ramírez, J.A. *Op. Cit.* 2009, pág.11. *"La Perspectiva es un asunto fascinante porque parece haber surgido del encuentro afortunado entre un cúmulo de experiencias prácticas de los talleres artísticos y la voluntad matemática de corregir o de hacer exactas algunas recetas de carácter empírico"*

²¹ Ramírez habla de *"Visión Panóptica"* no tanto como visión múltiple sino como visión panorámica. En este sentido relaciona el final de siglo XVIII con un cambio social que potencia una mirada circular del hombre al mundo, según el autor esto propició una vuelta a estructuras arquitectónicas circulares o semicirculares en parlamentos y teatros. Ramírez, J.A. *El objeto y el aura*, Akal, Madrid, 2009, pág.16.

²² Ernst, M. *"Beyond Painting"* en Ades, D. *Fotomontaje*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 111.

Como ya hemos apuntado, el acercamiento a lo múltiple que planteamos pretende incidir en cuestiones puramente formales. Aún así, casi toda imagen fotográfica, ya sea unitaria o simple, puede considerarse como múltiple si atendemos a su posibilidad de reproducción. La capacidad de la fotografía para ser copiada es un aspecto esencial en este medio. La reproducción y seriación suponen aspectos fundacionales sin los cuales la fotografía no hubiese tenido la presencia en nuestra sociedad que tiene. La fotografía es, por tanto, esencialmente múltiple como así atestigua unos de los debates más tratados durante el siglo XX. *"...por primera vez en la historia universal la reproductividad técnica emancipa a la obra de arte de su condición de parásito del ritual."*²³ El viejo debate de las consecuencias de la reproductividad técnica y su consiguiente pérdida del aura ha sido ampliamente tratado por la crítica estética a lo largo del siglo XX.

2.2.2. DIFERENTES ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN MÚLTIPLE.

Proponemos dos modos diferenciados de entender la imagen múltiple:

A.- Relacionándolo directamente con la reproductividad mecánica y lo que ello conlleva en la difusión y popularización masiva de imágenes. Algunos teóricos establecen el periodo de imagen única como el que se da desde la Prehistoria hasta el Renacimiento²⁴. La Edad Moderna, con la aparición de la imprenta y el desarrollo del grabado supone un aumento y diversificación de imágenes. Pero sin duda el desarrollo industrial²⁵, junto con las técnicas de reproducción fotomecánica y el desarrollo del nuevo periodismo, suponen un antes y un después tanto en la difusión como en el modo de consumir imágenes. Este aumento no deja de crecer durante los últimos dos siglos, llegando a la extenuación icónica que todo el conjunto de técnicas digitales que supone.

El cambio de relación entre las imágenes y el espectador que conlleva la reproducción tecnológica es obvio: *"A través de la reproducción tecnológica -que borra la antigua distinción entre original y copia- la fugacidad y la repetición sustituyen a la singularidad y la duración, típicas de las imágenes únicas."*²⁶

En el presente trabajo no es nuestra intención centrarnos en lo múltiple referido a la capacidad de la fotografía a ser reproducida hasta el infinito. La reproductibilidad técnica tiene relación directa con la proliferación de lo múltiple como fragmento o elemento formador de un todo, pero es un tema muy tratado en la teoría de la fotografía al que poco tenemos que aportar.

B.- El acercamiento a lo múltiple en el que se va a centrar esta investigación, está relacionado con la síntesis de la propia imagen y tiene que ver con la forma. Es el caso del mosaico, del retablo, collage, fotomontaje, montaje cinematográfico, fotomontaje digital, en fin, toda técnica que incida en lo múltiple como elemento formador de la propia imagen.

²³ Benajamin Walter. *Op Cit.* 2008, pág. 102.

²⁴ Ramírez, J.A. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Ed. Cátedra, 1976, Madrid, pág. 17.

²⁵ El propio Ramírez considera que la aparición de la Locomotora y de la fotografía, son responsables de un cambio crucial en el modo de relacionarnos con la imagen.

²⁶ Zunzunegui, S. *Pensar la imagen*. Cátedra, Universidad del País Vasco, 1989, Madrid, pág.108.

Nuestro interés por la imagen múltiple se refiere a lo fragmentario, a lo compuesto, a lo combinado como parte integrante de un todo. Lo múltiple, como cualidad integrante de la imagen y, por ende, de nuestra cultura. La imagen de nuestro mundo supone indudablemente multiplicidad y manipulación.²⁷

La fotografía múltiple estaría pues relacionada con un tipo de imagen que podríamos denominar "compuesta". Un tipo de imagen fotográfica generada ya sea por repetición, por seriación de elementos, por yuxtaposición de fragmentos fotográficos de distinto origen, por agrupación de diferentes negativos, por utilización de elementos secuenciales o por cualquier otra técnica relacionada con lo múltiple.

Pero lo múltiple no es una característica exclusiva de la fotografía. En la historia de la representación existen numerosos ejemplos de representación que inciden en este asunto. La cuestión es por qué razón en un determinado momento histórico se prima la representación unitaria frente a lo múltiple. La respuesta quizás esté en el perspectivismo, como ya hemos apuntado, si se observa la pintura occidental, percibimos que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX la mayor parte de las representaciones pictóricas son de naturaleza unitaria. Zunzunegui habla de "El periodo de la imagen única"²⁸, aunque el ensayista no se refiere concretamente al perspectivismo sino a "*al carácter individual de cada expresión icónica*". Además, la representación renacentista suele ser única en su forma, al usar un solo soporte, pero también en su contenido, ya que suele representar situaciones singulares espacio-temporales.

Frente a esta formulación unitaria, ya citada, a la que se refiere Bryson²⁹ podríamos contraponer "lo múltiple"³⁰ como característica presente en ciertos modelos de representación. Lo múltiple como principal característica del paso de un tipo de representación unitaria presidido por la perspectiva como modelo de representación frente a otros factores. Ramírez además de responsabilizar a lo múltiple de esta tendencia atiende a otros factores entre los que cabe destacar la creciente tendencia a la pintura panorámica durante el siglo XIX. Entre estas "*revoluciones de origen escópico*" como él mismo define, destaca el caso de pintor escocés Robert Baker que, en 1787, llegó a patentar un sistema de pinturas panorámicas dispuestas en forma cilíndrica que obligaban al observador a realizar un giro para contemplarlas.

Los acercamientos a la imagen múltiple podrían ser tenidos en cuenta atendiendo a diversas características:

1.- En primer lugar, la forma más elemental de imagen múltiple responde a la agrupación. Las series o conjuntos de imágenes suponen una estrategia narrativa singular. Este es el caso de obras que aun siendo realizadas en distintos soportes mantienen un carácter unitario predominante al ser observadas, imágenes que se conciben en conjunto. Las miniaturas

²⁷ Ramírez, J. A. *Op. Cit.* 1976, Madrid, pág. 148.

²⁸ Zunzunegui, S. *Ibidem*, 1989, Madrid, pág. 105.

²⁹ Bryson, N. *Op. Cit.* 1991.

³⁰ Ramírez, J.A. *Op. Cit.* 2009, pág. 16.

románicas y medievales, los retablos góticos, las vidrieras, etc. Son ejemplos de esta tipología.

En la historia de la fotografía encontramos multitud de prácticas de esta naturaleza, fotografías que se agrupan, ya sea por forma o por contenido, dando lugar a una lectura conjunta de diversas imágenes. En estos casos, es perfectamente posible realizar una lectura por separado de las unidades, pero el sentido pleno de la obra se produce cuando se presentan en conjunto, cuando se observa la serie completa.

Prácticas tan genuinamente fotográficas como el reportaje, los álbumes documentales, los ensayos fotográficos y toda una serie de usos relacionados con la evolución del fotoperiodismo y de la fotografía documental, encuentran en la serie y la agrupación su principal estrategia narrativa, aunque posibiliten una lectura aislada de los diversos elementos.

La atracción por la serie no es exclusiva de los entornos foto-periodístico. Existen numerosos ejemplos de agrupaciones y series en todos los ámbitos fotográficos, usos provocados en numerosas ocasiones por necesidades funcionales como ocurre en la fotografía científica, social, instrumental, etc. Estos acercamientos se sirven de lo secuencial como herramienta metodológica de forma habitual.

La serie también se revela muy atractiva si atendemos a cuestiones puramente estéticas y compositivas. Así las vanguardias y el arte contemporáneo están repletos de usos secuenciales y múltiples de la fotografía, recursos que no han hecho más que repetirse a lo largo de toda la historia del medio, como podremos comprobar a lo largo de esta investigación.



Ilustración 2. Van Eyck. Políptico. San Bavón, Gante. 1432.



Ilustración 3. Duane Michals. *Paradise Regained*, 1968.

2.-Proponemos un segundo acercamiento a la imagen múltiple que difiere de la que acabamos de enunciar.

Se trataría de aquellos usos que inciden en la capacidad expresiva que conlleva la repetición de elementos. Imágenes cuya lectura es singular y unificada pero que encuentran en lo múltiple su principal estrategia visual. Imágenes en las que se producen reiteraciones de elementos susceptibles de ser aislados visualmente, en las que la repetición se convierte en estrategia formal.

En estos casos, los elementos y formas repetidas suelen responden a intenciones narrativas, ya sea marcando ritmos, elaborando conjuntos, generando series, etc. Contamos con gran cantidad de este tipo de imagen durante toda la historia de la representación, desde el arte prehistórico, arte egipcio, en el arte clásico, el paleocristiano, el románico y pre-románico, en el gótico e, incluso, en muchos ejemplos de pintura del *Quattrocento*. En casi todos estos casos las narrativas temporales y lo cinético suelen estar detrás de estos usos.

Para ilustrar este acercamiento nos servimos de un ejemplo clásico de lo múltiple. La repetición de formas tan habitual en la cerámica helenística tiene elementos que nos atreveríamos a denominar proto-cinematográficos, recuerdan formalmente a las nuevas narrativas temporales que propicia la fotografía, a los trabajos de Marey, o de Eadweard Muybridge por un

lado, o de Muybridge, por otro. A continuación nos permitimos incluir ciertos ejemplos de este acercamiento a lo múltiple que proponemos.

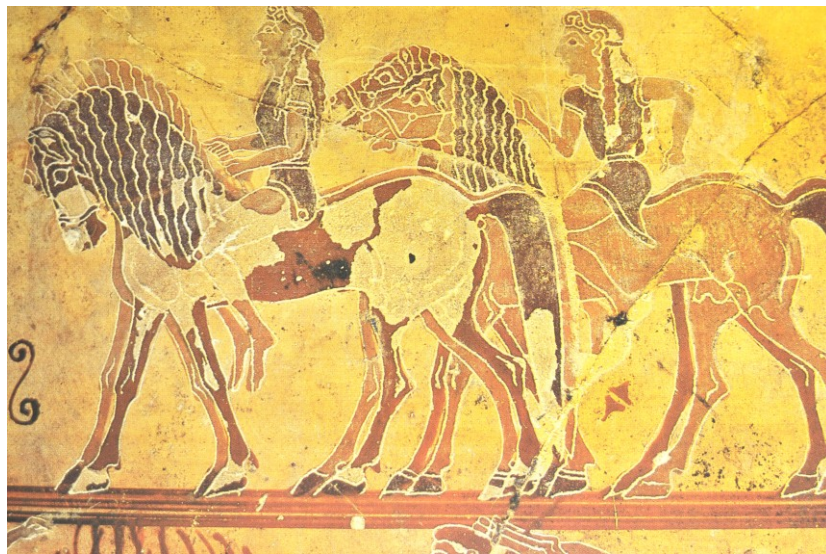


Ilustración 4. Cerámica Protocorintia. Desfile y escena de Caza. S.VII a J.C.



Ilustración 5. Vincenzo Rustici. Precesión de los distritos de Siena. S.XVI.



Ilustración 6. Pieter Bruegel el viejo. La parábola de los ciegos.1568.



Ilustración 7. Paolo Ucello. La cacería nocturna. Siglo XIV.

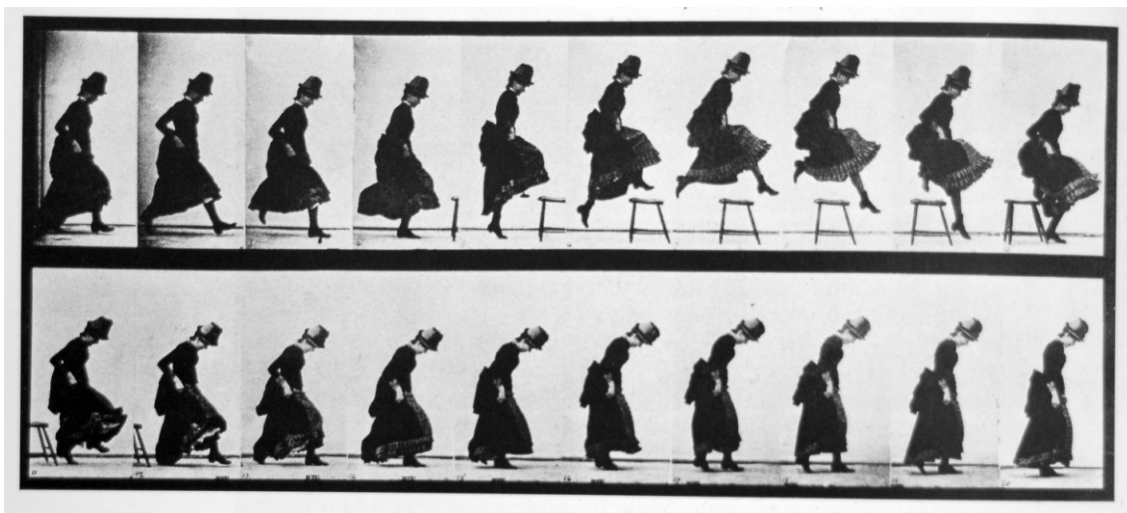


Ilustración 8. Eadweard Muybridge. La figura humana en movimiento. 1887.

El nacimiento de la fotografía retoma de modo casi natural lo múltiple como elemento de su sintaxis visual. La fotografía encuentra en la lógica de la repetición y de lo múltiple su medio natural, en consecuencia devuelve al ámbito de lo visual elementos olvidados como la lectura secuencial, el *staccato*³¹ visual o ciertas narrativas temporales olvidadas por el perspectivismo. Tras lo múltiple encontramos la evolución hacia nuevos modos de representación de lo cinético y temporal, la fotografía con su naturaleza múltiple posibilitó la evolución hacia el cinematógrafo.

3.-Un tercer acercamiento a lo múltiple, en el que queremos incidir, se basa en la propia forma y composición de la imagen. Lo múltiple relacionado con la composición por fragmentos, ya sean de un mismo o de diversos orígenes, lo múltiple como suma compleja, en los que la yuxtaposición o agrupación de elementos busca y genera una composición unitaria y concreta aunque esté constituida por partes y fragmentos. El mosaico es el caso más elemental y uno de los ejemplos más antiguos de yuxtaposición de elementos del mismo origen.

³¹ El término *staccato* proviene del italiano *staccare* que significa romper o picar. En música *staccato* sirve para definir la interpretación de notas en las que se acorta su valor dando lugar a una interpretación picada y de mayor brevedad.



Ilustración 9. Mosaico. Pescadores y peces. Susa, Tunez. Siglo III D.C.

La fotografía, los nuevos medios de impresión y la imagen técnica, posibilitan una reproducción y distribución de imágenes sin precedentes. Esta inflación de imágenes desemboca en la construcción de un imaginario común y, sin duda, a la sombra de este exceso de imágenes surgen prácticas artísticas como el collage o como el fotomontaje.

Ambas técnicas se revelan muy acordes con una forma moderna de entender la realidad. La realidad del mundo contemporáneo es fragmentaria y caleidoscópica; la unidad perceptiva que proponía el perspectivismo se revela a todas luces insuficientes para describir la realidad del hombre moderno. El desarrollo de la perspectivas no euclidianas, los nuevos caminos que propone la ciencia en el siglo XIX y XX, la aparición de la fotografía, la agrupación en entornos urbanos, los medios de masas, la velocidad, etc. Todo esto son elementos característicos propios del mundo contemporáneo que hacen que percibamos la realidad no como algo lineal y unificado sino como algo complejo y rizomático³².

En este contexto el fotomontaje se revela como un nuevo modo de representar en consonancia con la realidad y sensibilidad contemporánea, quizás sea esta la razón de la proliferación y vigencia de la imagen múltiple y compuesta en nuestro universo visual.

³² Gilles Deleuze y Félix Guattari, proponen el rizoma como un sistema que no se basa en una estructura con una jerarquización de tipo lineal. Lo rizomático se inspira en estructuras organizativas no lineales como ocurre con la raíz o el árbol en la que los elementos no sigue líneas de subordinación predefinidas. La geometría fractal es de naturaleza rizomática y múltiple, contrapuesta a la geometría euclídea cuyo carácter lineal y sistemático supuso una de sus más destacadas características. Deleuze G. y Guattari F. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2004.



Ilustración 10. Anna Hoch. *Da Dady*. 1922.

La obra fotográfica de David Hockney se caracteriza por una continua relación con lo compuesto. En sus *composites* y *joiners* su obra fotográfica más notable y celebrada la lógica de la imagen múltiple se convierte en elemento central de su discurso.

2.2.3. LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL "SINCRÓNICA" FRENTE A LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL "DIACRÓNICA". ASPECTOS TEMPORALES EN LO MÚLTIPLE.

Al referirnos al tratamiento del tiempo que hace la fotografía hemos querido recurrir a un modelo tomado de la lingüística³³, teniendo en cuenta el riesgo que esta elección puede suponer. La "lingüística sincrónica" estudia los hechos y formas que se dan en una lengua en un momento determinado de su evolución en el tiempo. Por el contrario la "lingüística diacrónica" analiza los hechos lingüísticos como una sucesión de sincronías.

Comparar la fotografía con la lingüística ha llevado a muchos autores a callejones sin salida. Analizar el medio desde puntos de vista semióticos ha provocado que se desatiendan propiedades formales y artísticas favoreciendo aspectos puramente comunicativos con las ventajas e inconvenientes que esto conlleva. Como el mismo Barthes dice "...las fotos son

³³ Nos hemos inspirado en los conceptos de Lingüística Sincrónica y Diacrónica desarrollados por Ferdinand de Saussure. Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

*signos que no cuajan, que se cortan como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera de emplearla, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.*³⁴

Pese al riesgo del cual, nos advierte Barthes, proponemos denominar “representación temporal diacrónica” a un tipo de narración temporal que incide en aspectos secuenciales, seriados, cíclicos. Un tipo de representación que se aleja de modelos de representación temporal clásicos, y de la que abundan ejemplos en el arte medieval y prerrenacentista. Denominaremos “representación temporal sincrónica” al tipo de representación temporal unitario que va potenciándose desde el Renacimiento hasta la aparición de la fotografía. Es preciso aclarar un poco más estos dos acercamientos refiriéndolos a nuestro ámbito de actuación: la fotografía.

No se puede tratar lo múltiple sin realizar analizar las relaciones entre la fotografía múltiple y la narración temporal. Sin duda, la imagen múltiple implica una relación directa con aspectos temporales tratados en la propia obra. Desde el Renacimiento hasta la aparición de la fotografía existe una clara recesión en las narrativas temporales, algo que ya hemos apuntado a lo largo de este trabajo. El perspectivismo produce escasos ejemplos de narración múltiple, la unificación del punto de vista a un solo ojo provoca poco a poco una unificación temporal e, incluso, formal: ¿Qué consecuencias tiene el perspectivismo en las narrativas temporales?

Tanto en el Gótico como en los primeros ejemplos de arte renacentista se puede observar una mayor tendencia al uso de imágenes seriadas, imágenes con un ritmo y una multiplicidad notable, que adquieren un aspecto claramente secuencial, herencia del arte del medievo.

Un excelente ejemplo de esta relación la encontramos *La historia de Nastagio degli Onesti*, de Boticelli. La obra, siglo XV, consta de cuatro pinturas del que narran sendos episodios (en el museo del Prado se encuentran tres de las cuatro pinturas). En los cuadros se observa un tratamiento temporal de claro carácter diacrónico, las acciones descritas en las diferentes tablas se suceden y explican con carácter secuencial. Pero además en cada tabla observamos que los personajes se repiten describiendo diferentes acciones. Una misma representación espacial puede alojar diferentes descripciones temporales. El carácter diacrónico es doble, por un lado se produce entre las diferentes tablas que componen la obra y por otro se produce dentro de cada cuadro.

³⁴ Barthes, R. *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, pág. 34.



Ilustración 11. Sando Botticelli. La historia de Nastagio degli Onesti (I). 1483.



Ilustración 12. Sando Botticelli. La historia de Nastagio degli Onesti (II). 1483.



Ilustración 13. Sando Botticelli. La historia de Nastagio degli Onesti (III). 1483.

El perfeccionamiento de la Perspectiva hará que paulatinamente se vayan perdiendo ciertos aspectos narrativos temporales de carácter abierto y figurado, en pro de un acercamiento a modos de representación temporal más concretos y unificados.

Como consecuencia, a partir del Renacimiento, se simplifica la representación temporal, y, aunque sería exagerado hablar de instante, lo cierto es que se abandona el tiempo múltiple a favor de un tiempo congelado y unitario, en el que a un solo espacio le corresponde un solo tiempo. La obra de Caravaggio sería un buen ejemplo de este tipo de definición temporal de carácter unitario, instantáneo y congelado.



Ilustración 14. Caravaggio. *David vencedor de Goliat*. Hacia 1600.

Caravaggio, *David vencedor de Goliath*, Hacia 1600.

La fotografía canónica a la que preferimos referirnos como fotografía purista o formalista, fomenta un tiempo sincrónico frente a un tiempo diacrónico. Las representaciones temporales que se dan en los modelos tradicionales de fotografía promueven una vía fuertemente relacionada con aspectos como el "instante decisivo" bressoniano³⁵, el tiempo congelado y la acción precisa. Este tipo de imágenes prima representaciones de tiempos concretos, representan la realidad extrayendo el momento de la línea temporal. Así el tiempo sincrónico sólo atiende a una única acción y por tanto un único momento de representación.

El tiempo representado de manera sincrónica valora lo contingente. No podemos dejar de relacionarlo con la idea de tiempo kairológico³⁶ que establece Heidegger. Según este autor *"El kairos referido al <<momento adecuado>> al <<Instante de la salvación>> tal como lo presenta Pablo en la primera Epístola a los Tesalonicenses, invita a considerar la existencia humana en términos de espera ante el momento de la llegada del Señor, que acontecerá como la de un ladrón en la noche..."*³⁷. El tiempo se entiende así como revelación. El individuo moderno está continuamente esperando algo, esperando la revelación divina o esperando los quince minutos de gloria que según Warhol, le corresponden.

La ciencia posibilita el cálculo preciso, marca el objetivo y es capaz de alcanzarlo con precisión matemática primando, por tanto, el resultado frente al proceso. Lo contingente, lo concreto se entiende como un valor positivo. En esta concreción, en esta idea de síntesis temporal, podría también relacionarse con la sensibilidad masculina subyacente en todo el discurso Ilustrado.

El "instante decisivo" es el fin en sí mismo y supone la máxima concentración de espacio y de tiempo, pretende ser la imagen de máxima significación de la acción. La fotografía fragmenta el tiempo en instantes, hitos visuales, encuadres y síntesis. Pero esa capacidad de fragmentación puede propiciar un mensaje confuso. *"Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir."*³⁸

La fotografía purista se concentró en un modo de representar el tiempo condensado sin atender a las otras representaciones temporales posibles. La lógica del instante decisivo está fuertemente vinculada con un acercamiento a la fotografía canónica, hoy en día en entredicho.

³⁵ Cartier-Bresson. H. *"El instante decisivo (1952)"* en Fontcuberta, Joan (ed). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Gustavo Gili, Barcelona 2003. Pág. 221

³⁶ Aunque Heidegger habla de *Kairos* como revelación divina también se habla de tiempo Kairológico como antónimo del tiempo cronológico. En este caso kairológico se refiere al tiempo de los dioses.

³⁷ Heidegger, M. *"El Concepto de tiempo"* Editorial Trotta, Barcelona, 1999, pág. 16.

³⁸ Sontag, S. *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 14.

A partir del acercamiento crítico a la fotografía, que tiene lugar a finales de los años sesenta³⁹, se produce una recuperación y búsqueda de otros modelos de representación temporal. Esa nueva relación temporal busca una serie de valores excluidos en aquella fotografía que prima el instante como valor fundamental.

Hemos querido denominar “representación temporal diacrónica” a este tipo de tiempo representado, un tiempo más abierto y difuso, más acorde con la sensibilidad posmodernista. La fotografía desde su nacimiento ha demostrado su capacidad por representar de un modo diacrónico pero en la sociedad del XIX y primera mitad del XX primó lo sincrónico frente a lo diacrónico. Así, encontramos multitud de ejemplos de tiempos figurados, tiempos secuenciales, tiempos sostenidos o tiempos narrativos a lo largo de toda la historia de la fotografía, pero estas representaciones temporales no se han valorado en toda su dimensión hasta los acercamientos críticos a la fotografía de la segunda mitad del siglo XX.

Las narrativas temporales alternativas se dan a lo largo de toda la historia del medio. Los ejercicios narrativos de los pictorialistas, las *Cartes de Visite* de Disdéri, la fotografía de Muybridge, Marey o Eatin, son ejemplos de acercamientos temporales alternativos en el siglo XIX. Ya en el siglo XX las múltiples relecturas temporales fotográficas hechas por las vanguardias históricas investigan nuevas posibilidades narrativo-temporales, Alvin Langdon Coburn, Moholy-Nagy, o los hermanos Bragaglia son solo tres ejemplos de estas actitudes.

A finales de los sesenta encontramos acercamientos temporales alternativos de la mano de autores, renovadores como Robert Frank o William Klein. Ya en los años setenta trabajos como los de Duane Michael o Jan Dibbets, o las prácticas fotográficas Pop de Edward Rusha, Warhol, George and Gilbert o David Hockney, por citar a algunos, están especialmente interesadas en reinterpretar el espacio y el tiempo fotográfico. Llegando así a las reformulaciones de las prácticas fotográficas posmodernas y su continuo interés por redefinir lo fotográfico.

Observamos que la mayor parte de los acercamientos temporales diacrónicos usan lo múltiple como herramienta. Pudiendo sin duda relacionar la narrativa de lo múltiple con un acercamiento temporal más abierto y dinámico.

La sociedad industrial se fundamenta en los procesos de producción, y la imagen no puede sustraerse a esa lógica. Los objetos y las imágenes se repiten y se distribuyen como nunca antes en la historia y esto desemboca en un imaginario fotográfico común que da lugar a una serie de imágenes compartidas e interiorizadas por gran parte de los individuos independientemente del origen social o cultural de los mismos. Poco a poco, esa contaminación icónica incide en nuestra relación con la realidad, esta adquiere una forma compleja.

³⁹ En este sentido gran parte de las estrategias temporales que se recuperan en la fotografía a finales de los años sesenta ya estaban presentes en las vanguardias. Aunque hay que reconocer que la fotografía de vanguardia fue eclipsada y en cierto modo excluida de las Historias de la fotografía quizás debido al excesivo formalismo de Beaumont Newhall.

En ese contexto la realidad comienza a entenderse como algo fragmentado y no como algo unitario. Los medios de comunicación potencian un acercamiento a la realidad poco unificado, la realidad se convierte en un collage vital, dónde incluso nos cuesta distinguir entre representación y realidad. Las *formas mediatizadas de percepción*, la *percepción mediada*, esa conciencia doble de la información que no sabe distinguir entre lo que es y lo que representa de la que nos habla Gibson⁴⁰, es cada vez más difusa.

Nuestra era se está revelando como la del pensamiento complejo como apuntan desde la filosofía y la epistemología autores como Edgar Morín⁴¹ o Anthony Wilden⁴². Sin lugar a dudas la época del pensamiento complejo genera un tipo de representación alejada de lo unitario y lineal en pro de lo múltiple y diverso.

⁴⁰ Gibson, J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974.

⁴¹ Morín, E. *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1998.

⁴² Wilden, A. *Sistema y estructura: ensayos sobre comunicación e intercambio*, Alianza, Madrid, 1979.

2.3. LOS ORIGENES DE LA IMAGEN MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.3.1. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS

2.3.2. LAS "CARTES DE VISITE"

2.3.3. LOS PANORAMAS.

2.3.4. SISTEMAS DE FILIACIÓN.

2.3.5. LAS IMÁGENES MÚLTIPLES PRIMITIVAS. LA PROTO-SECUENCIA.

2.3.6. LA IMAGEN DIACRÓNICA DE MAREY Y EATKINS.

2.3.7. EL FOTOMONTAJE. CONSECUENCIA DE LO MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

2.3. LOS ORIGENES DE LA IMAGEN MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

"Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas desde lejos para responder a nuestras necesidades mediante un esfuerzo casi nulo, así también nos abastecemos de imágenes visuales o auditivas que surgirán y se desvanecerán al menor gesto casi a una señal"

Paul Valéry⁴³

La aparición de la fotografía supone un aumento sin precedentes de la presencia de la imagen en todas las culturas, incluso aquellas culturas de tendencia iconoclasta, como la musulmana, no han podido sustraerse al poder de la imagen. Las imágenes de origen fotográfico van paulatinamente inundando el mundo en el que habitamos, llegando a representar todas las facetas del ser humano, desde el nacimiento hasta la muerte. La capacidad de la fotografía para reproducirse y distribuirse es una de sus principales características. Podemos afirmar que la fotografía es múltiple por naturaleza, partiendo de su capacidad reproductiva, su capacidad de difusión, la diversidad de sus lecturas, su capacidad secuencial, su carácter fraccionario y discontinuo. La fotografía nos hace ver el mundo como un puzzle a completar.

La atracción por la repetición y por lo múltiple en fotografía se manifiesta desde el nacimiento del medio. Encontramos ejemplos de fotografía múltiple en el pictorialismo, en la fotografía directa, en las vanguardias, en la fotografía documental, en las prácticas fotográficas artísticas y por supuesto en la fotografía contemporánea inmersa, como está, en el entorno digital.

Eduardo R. Merchán⁴⁴ defiende el carácter fragmentario de la fotografía como uno de sus características fundacionales. Para nosotros, lo múltiple constituye otra de las principales características de la imagen fotográfica.

2.3.1. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS

William V. Ganis⁴⁵ habla de una genealogía de la fotografía múltiple en su estudio sobre la fotografía seriada de Andy Warhol. El autor se refiere a un tipo de fotografía que presenta multiplicidad en su forma y no tanto en la posibilidad de ser reproducida. En este sentido coincidimos con la propuesta de Ganis, ya que en el presente trabajo estamos más interesados en la forma que en la reproductividad del medio.

⁴³ Valéry, P. *La conquista de la ubicuidad*, en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

⁴⁴ Rodríguez Merchán, E. *Op. Cit.* 1992.

⁴⁵ Ganis, W.V. *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pág. 38.

El primer ejemplo que propone al autor, es la fotografía estereoscópica⁴⁶. La imagen estéreo sería una forma primitiva de fotografía múltiple. La enorme proliferación de las vistas estereoscópicas⁴⁷, sin duda, está detrás de la evolución de la fotografía hacia la imagen seriada.

En un primer momento para obtener dos imágenes en una misma placa se realizaba un movimiento en la misma, pero evidentemente si no se produce una desviación de la óptica no es posible que se produzca sensación de tres dimensiones, lo que obligó a construir cámaras con dos objetivos separados.

El sistema tuvo en seguida un gran éxito. En un principio se usó con finalidades recreativas, así encontramos muchos ejemplos pintorescos de este tipo de imágenes, recreaciones de vistas, de folclore e, incluso, gran cantidad de imágenes eróticas. Posteriormente su aplicación fue derivando al ámbito científico técnico, siendo indispensable ámbitos como la geología, la cartografía, la topografía, la astronomía, etc.

*"El invento fue lanzado en la Exposición Universal de 1851 y, tres años más tarde, se crea la London Stereoscopic Company con el fin de satisfacer una fuerte demanda. Bajo el lema <<Ni un solo hogar sin estereoscopio>>, desata una fuerte campaña publicitaria que la permite vender en dos años más de 500.000 aparatos. La misma casa suministraba vistas estereoscópicas, en su mayor parte fotográficas; el catálogo de estas tenía alrededor de 100.000 títulos. La boga del estereoscopio se convirtió en objeto de caricaturas y de escritos costumbristas, atención justificada si tenemos presente la cifra de un millón de <<vistas>> vendidas por la London Stereoscopic Company sólo en 1862."*⁴⁸

El hecho de que en la observación sea necesario un aparato óptico para restituir la vista puede estar detrás de la poca proliferación de este tipo de imágenes en el siglo XX. Quizás la ruptura del espacio-ventana, la falta de límites de la imagen estéreo provoca cierta desubicación en el espectador que no ayuda en absoluto a la aceptación de este tipo de imagen. Rosalind Krauss intenta explicar la relación espacial que tiene la imagen estereoscópica con el espectador.

"El espacio estereoscópico es un espacio perspectivo de poder amplificado. Organizado como una especie de túnel de visión, la experiencia de profundo retroceso es insistente

⁴⁶ Las imágenes estereoscópicas son anteriores a la fotografía, Leonardo da Vinci ya explicó el fenómeno de la visión binocular basándose en textos de Euclides. De la Porta en el siglo XVI explicó el fenómeno en *De Refractione Optimes parte libri novel* también se sabe que el astrónomo Johannes Kepler realizó estudios sobre la estereoscopia. En el siglo XIX, concretamente en 1838, el físico escocés Sir Charles Wheatstone describió con rigor el fenómeno de la visión tridimensional y construyó un estereoscopio con el que se podían ver en tres dimensiones una serie de dibujos geométricos. Wheatstone dio a conocer sus investigaciones a Talbot y a Henry Collen los cuales le prepararon una serie de Talbotipos estereoscópicos de vistas de edificios y estatuas en torno a 1839, por lo que, aunque no se conservan podemos afirmar que la fotografía estereoscópica data de estas fechas. Y en 1849 Sir David Brewster (1781-1868) diseñó y construyó la primera cámara fotográfica estereoscópica, con la que obtuvo las primeras fotografías en tres dimensiones.

⁴⁷ Sougez, M.L. dedica un apartado a este tipo de fotografía en *Historia de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pág. 291.

⁴⁸ Ramirez, J.A. *Op. Cit.* 1988, pág. 96.

*e ineludible. Dicha experiencia se intensifica debido a que el instrumento óptico que el espectador debe sostener delante de sus ojos oculta el propio espacio ambiente. Al contemplar la imagen en un marco de aislamiento ideal, el espacio que le rodea, las paredes y el suelo, desaparece de su vista. El aparato del estereoscopio centra mecánicamente toda la atención en el objeto de contemplación e imposibilita el vagabundeo visual que se experimenta en la galería del museo [...]*⁴⁹



Ilustración 15. Roger Fenton. *Frutas y Flores*. Estereografía. 1862.

De lo que no hay duda es que la fotografía estereoscópica inaugura una forma básica de fotografía múltiple. Una fotografía de estructura binocular que, de alguna manera, rompe con la imagen única de la perspectiva. Estas imágenes dobles inician el atractivo por lo múltiple. Diseñadas para ser percibidas a través de un estereoscopio, al observarse a simple vista manifiestan, tercamente, su naturaleza doble y repetida.

Las vistas estereoscópicas suponen un modo de reiteración visual sin apenas precedentes, y es precisamente esta característica la que les dota de ese carácter extraño y misterioso.

2.3.2. LAS "CARTES DE VISITE"

Ganis ve en la fotografía estéreo el antecesor directo de la *Cartes de Visite*, y sin duda ambos ingenios coincidían en ciertos aspectos. La distribución comercial de vistas y el tamaño reducido de las imágenes, hacía que el consumo de este tipo de fotografías

⁴⁹ Krauss. R. E. *La originalidad de la Vanguardia*. Alianza Editorial, Madrid, 1996, pág.150.

transcendiese el ámbito de lo personal para convertirse en un objeto socializador y de intercambio.

"En 1854, irrumpe en París André Adolphe Disdéri, con su formato del tamaño de tarjeta de visita. Con una máquina de su invención, que ha patentado, provista de cuatro objetivos, obtiene una serie de ocho fotografías que luego son recortadas y montadas sobre cartón"⁵⁰

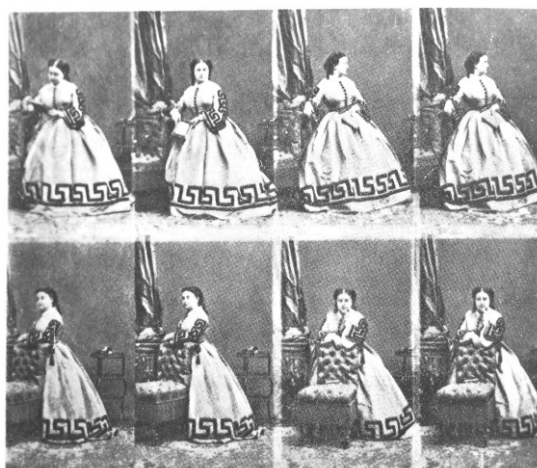


Ilustración 16. André Adolphe Eugène Disdéri. La princesa Bonaparte. Carte de visite. Hacia 1862.

Aunque el éxito de "*les cartes de visite*" es incuestionable, existe un antecedente a este tipo de imagen que pudo inspirar a Disdéri.

En el estudio de Albert Sands Southworth y Josiah Jonson Hawes, en Boston⁵¹, se ofrecían retratos con daguerrotipo a precios muy baratos, su sistema consistía en preparar una sola placa e ir moviéndola horizontalmente. Sands y Jonson obtenían en un mismo Daguerrotipo procesado a la vez varios retratos abaratando notablemente el precio, este sistema que fue patentado en 1855, no dejaba de ser una evolución del sistema de fotografía estereoscópica.

El inconveniente era que debido a la propia naturaleza del daguerrotipo las imágenes debían permanecer siempre juntas, podía cambiar las poses pero al fin y al cabo se trataba de un solo daguerrotipo.

Gracias al desarrollo del colodión húmedo aparecen las *cartes de visite* que Disdéri comercializa en torno a 1860, que supone el más importante uso de lo múltiple en fotografía.

El sistema ideado por el fotógrafo francés producía ocho imágenes en una misma placa, las ocho imágenes se obtenían en dos series de cuatro. La cámara tenía cuatro objetivos y un sistema de desplazamiento de placa. Se realizaban, por tanto, cuatro exposiciones en cada mitad de placa, obteniendo así, ocho poses diferentes sobre un mismo negativo. Las grandes diferencias frente al sistema de Albert Sands Southworth y Josiah Jonson Hawes, son la posibilidad de obtener copias, al ser un sistema positivo/negativo, y la capacidad de poder

⁵⁰ Sougez, M.L. *Op. Cit.* pág. 148.

⁵¹ Ganis, W.V. *Op. Cit.* pág. 40.

recortar las imágenes ya que la copia es en papel, produciendo fotografías de un tamaño relativamente pequeño que precisamente les dio el nombre de *cartes de visite*.

La importancia de las cartas de visita es incuestionable en la historia de la fotografía. Para Marie-Loup Souguez este sistema desbancó el uso del daguerrotipo, y precipitó el uso cotidiano de la fotografía en las clases burguesas.

Pero independientemente de las implicaciones sociales de este tipo de imagen, desde el punto de vista formal es evidente que la práctica de Disdéri, dio lugar a un tipo de fotografía poco explorado hasta entonces y que tiene en la secuencia su principal característica. La carta de visita se manifiesta como un tipo de secuencia primitivo que anticipó, de modo muy ingenuo si se quiere, a todo un mundo de lo secuencial y cinematográfico que estaba aún por venir.

Las *cartes de visite* asociadas al zootropo y al fenaquistiscopio, establecerían las bases de las técnicas de restitución del movimiento que, más adelante, Muybridge desarrollaría y que finalmente desembocaría en el desarrollo del cinematógrafo. Con esta técnica Disdéri, abría “la caja de Pandora” de una nueva relación con el tiempo representado, que daría pie a un tipo de narrativas espacio-temporales sin precedentes.

La *cardomanía*⁵² tuvo un éxito enorme, la gran difusión de este tipo de imágenes hace de ellas un producto típicamente fotográfico. Las *cartes de visite* se separan en forma y función de la retratística pictórica precedente, haciendo que el retrato se convierta en algo mucho más prosaico de lo que era hasta este momento. La popularización de este tipo de imagen hizo que se realizaran cartas de visita de casi todo lo fotografiable para su distribución generalizada, así hay colecciones de *cartes de visite* de miembros de las casas reales europeas (especialmente de la casa real inglesa), de personalidades célebres de la política, de actores, de damas galantes, de lugares pintorescos, de monumentos e incluso de escenas eróticas.

Todo esto convierte a esta técnica en un tipo de fotografía popular, un tipo de imagen consumida habitualmente, un modo de asimilación de la imagen que podríamos definir como moderno. Cualidades que se revelan como un auténtico antecedente de las obsesiones de las vanguardias artísticas, del Pop Art y de numerosas prácticas de lo múltiple en fotografía.

Sin duda, la técnica de Disdéri supone uno de los grandes cambios en la forma de acercarnos a la imagen fotográfica que tuvo lugar en el siglo XIX. El tipo de imagen que generan las composiciones del autor francés inaugura un modo de hacer fotografía de la que encontramos ejemplos a lo largo de toda la historia del medio.

La relación que tiene Disdéri con la imagen múltiple, no se acaba en las cartas de visita. El fotógrafo francés desarrolla en 1863 otra forma de fotografía directamente relacionada con lo múltiple: los “mosaicos”, llegando a patentar el procedimiento.

⁵² Newhall, B. *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág 65.

Frizot⁵³ en su *Nueva Historia de la Fotografía* nos habla de este tipo de composiciones del autor francés. Estos mosaicos consistían en agrupar un gran número de fragmentos de fotografías en una sola copia. Se trataba normalmente de agrupaciones de rostros populares, ya fuesen políticos, nobles o actores. El resultado producía un enorme batiburrillo de imágenes contiguas, de una estética anticipadamente surrealista. Los mosaicos de Disdéri pese a su clara innovación formal no tuvieron demasiado éxito, quizás ofrecía una composición demasiado anárquica para la época como a continuación podemos comprobar.



Ilustración 17. André Adolphe Eugène Disdéri. *Piernas de la Opera*. 1864.



Ilustración 18. André Adolphe Eugène Disdéri. *Ópera y Danza. Mosaïque*. Hacia 1862.

⁵³ Frizot, M. *Op. Cit.* pág. 112.

Al referirnos a Disdéri y su relación con lo múltiple, no hemos podido dejar de utilizar la célebre foto de los comuneros ajusticiados de 1871. Si bien es cierto que en esta fotografía Disdéri no utilizó ninguno de los métodos de su invención, en su forma, esta foto supone un ejemplo trágico de imagen múltiple que, en nuestra opinión, tiene que ver con el acercamiento a la imagen de la muerte que vemos en ciertos fotomontajes surrealistas o en las propuestas Pop de Andy Warhol.



Ilustración 19. André Adolphe Eugène Disdéri. *Los comuneros en sus ataúdes*. 1871.



Ilustración 20. René Magritte. *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. 1929.

Disdéri supone uno de los principales antecedentes al fotomontaje vanguardista y a las prácticas de lo múltiple fotográfico del siglo XX. Ciertamente se pueden observar ciertos paralelismos entre sus mosaicos y los collages que David Hockney realizará en la década de los ochenta del siglo XX.

2.3.3. LOS PANORAMAS.

El interés por la ampliación de lo visual no es exclusivo de la fotografía, en los inicios del siglo XIX, ingenios como el Fenaquistiscopio, Zootropo o el Rotoscopio, basados en los principios de la persistencia retiniana, surgen a la vez que la fotografía y aunque en principio se trata de ingenios diferentes, rápidamente encontraron en la fotografía la mejor aliada posible para sus intereses.

En el ámbito pictórico surgieron experiencias panorámicas pictóricas a finales del XVIII y del XIX. Estos panoramas consistían en la agrupación de numerosos lienzos que normalmente recreaban vistas o episodios históricos. Uno de los ejemplos más significativo de este tipo de panoramas puede ser la *Rotonda* construida en Leicester Square en 1801 por Robert Mitchell y Robert Barker⁵⁴. Una construcción circular elevada en la que los espectadores podían ver desde una torreta central un enorme panorama pintado en un soporte circular. Estas construcciones anticipaba los modelos de control panóptico aplicados a las arquitecturas de control social como penales o manicomios a los que hace referencia Foucault⁵⁵ en su célebre obra *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

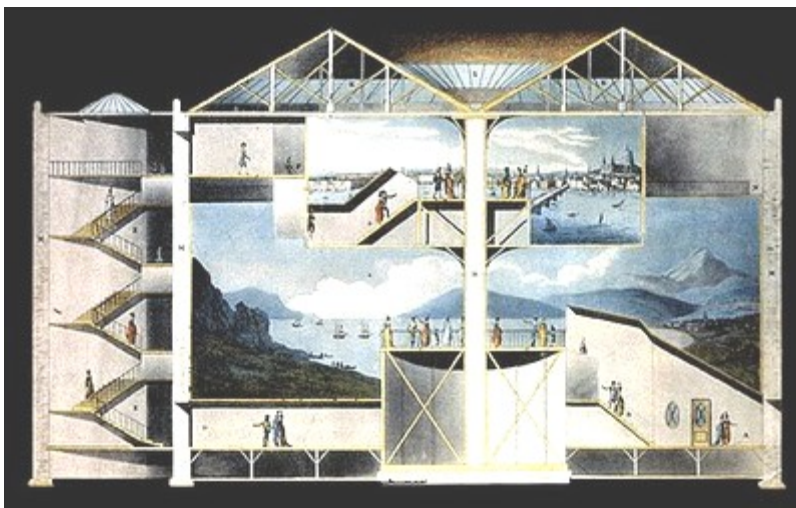


Ilustración 21. Robert Barker y Robert Mitchell. Rotonda. 1801.

Con el desarrollo de la fotografía comenzaron a realizarse panoramas a base de imagen fotográfica. Louis Daguerre, inventor del daguerrotipo, fue uno de los primeros fotógrafos en realizar un panorama fotográfico. Podemos afirmar que el panorama por composición es tan antiguo como la fotografía, de hecho a Daguerre, a quien se le atribuye la invención del diorama⁵⁶, había trabajado como asistente de uno de los más célebres pintores de panoramas de Europa, Pierre Prévost, era, pues, natural que una vez desarrollado el daguerrotipo construyese panoramas con esta técnica.

⁵⁴ Ramírez, J.A. *Op. Cit.* 2009, pág. 17.

⁵⁵ Foucault, M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

⁵⁶ En 1822 Daguerre presentó una recreación tridimensional rotativa a la que denominó diorama. Los Diorama consistían en una recreación tridimensional a escala estas recreaciones a veces eran iluminadas para aumentar la sensación tridimensional. A principios del siglo XIX fueron muy populares.

William Fox Talbot otro de los padres de la fotografía, es el primer fotógrafo que pegó dos fotografías para componer una imagen panorámica. Su primer *joiner*⁵⁷ data de 1843 y estaba formado por sólo dos imágenes, dos calotipos concretamente, que componían una vista de su estudio de Reading.

También fueron notables las grandes fotografías panorámicas compuestas por varias fotografías de Lorenzo Suscipj (1802-1855). Este célebre artista italiano realizó una vista panorámica de Roma compuesta de ocho daguerrotipos en 1841, curiosamente también experimento ampliamente con fotografía estereoscópica.



Ilustración 22. Felice Beato. *Panorama de Edo, Japón*. Panorama compuesto por cinco fotografías. 1865.

Joseph Puchberger patentó un sistema de cámara panorámica en 1843, esta cámara se servía de una lente muy angular que exponía un daguerrotipo de formato panorámico. En 1844, F. Martens patentó otro sistema de fotografía panorámica denominado *megascopio* en el que se movía ligeramente la cámara mientras se realizaba la fotografía. En Inglaterra, Felice Beato y James Robertson célebres fotógrafos trabajaron en numerosas ocasiones con panoramas compuestos por múltiples imágenes. Roger Fenton pionero de la fotografía de guerra también realizó panoramas.



Ilustración 23. W. Southgate Porter. *Fair Mount*. Panorama compuesto por ocho placas. 1848.

En Estados Unidos encontramos ejemplos de este tipo de composición desde 1848. Fontayne and Porter realizaron multitud de panoramas a base de daguerrotipos. Uno de los más

⁵⁷ *Joiner* es el término que utiliza Hockney para definir sus collages y en este caso es especialmente adecuado.

impresionantes panoramas de la época fue el de la vista de la ciudad de Cincinnati desde el río, que estaba compuesto por ocho grandes daguerrotipos.

Eadweard Muybridge, también experimentó con panoramas, son especialmente célebres sus dos enormes panoramas de 360 grados de la ciudad de San Francisco realizados en los años 1877 y 1878. Dichos montajes constaban de trece placas de gran formato que obtenía a medida que iba girando la cámara sobre su eje, la presentación de estos panoramas en una sala circular posibilitaba una observación de Panóptica⁵⁸. Las similitudes entre los panoramas de Muybridge y los grandes collages realizados por Hockney en el Cañón del Colorado son evidentes, Hockney en su realización también buscaba una clara experimentación escópica.

La técnica que usaban estos pioneros del panorama no dista demasiado de los grandes panoramas fotográficos de David Hockney, que sin duda se ha servido de un proceso de yuxtaposición muy similar al usado en el siglo XIX.

En las grandes fotografías panorámicas se observa cierta deformación espacial a la que David Hockney supo sacar partido pero que para los pioneros de la fotografía fue fuente de problemas. La representación fotográfica panorámica genera ciertas incongruencias representativas derivadas de la necesidad de representar el espacio sobre un soporte plano.

Panofsky⁵⁹ se refiere en varias ocasiones a la diferencia entre espacio retiniano y espacio plano en *La perspectiva como forma simbólica*, poniendo incluso de manifiesto que el octavo teorema de Euclides trata precisamente de este particular. La estructura "raspa de pescado", producida por la curvatura óptica angular era corregida en pintura. La fotografía en cambio pone de manifiesto estas irregularidades dando lugar a imágenes algo deformes. Además un panorama circular que cubre 360° es difícil de entender si se nos presenta en plano.

El espacio que se genera en ciertas vistas panorámicas diverge de la perspectiva cónica central dando lugar a ciertos defectos más relacionados con los modelos de espacio geométrico hiperbólico que con la representación euclidiana o, al menos, contrarios a los principios geométricos lineales.

⁵⁸ Con el término Panóptico el filósofo Jeremy Bentham define en los siglos XVIII, un modelo penitenciario de estructura circular que permite vigilar a los presos si son vistos. El término panóptico es ampliamente tratado por Michel Foucault en el Capítulo 3 *El Panoptismo de Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI, 2009, pág 199. Relacionándolo con las múltiples estrategias de control individual que se desarrollan en el mundo contemporáneo. También Juan Antonio Ramírez trata este concepto pero desde un punto de vista más formal en Ramírez J.A. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Siruela, Madrid, 2003.

⁵⁹ Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1991, pág.13.



Ilustración 24. J. Gaitan. Panorámica. 1900.

La fotografía panorámica no solo produce una representación espacial que se separa de la perspectiva central, sino que también genera unas relaciones temporales propias, que hacen de ella un método singular. Quizás esto explique la proliferación de trabajos artísticos que usan estos métodos panorámicos y circulares.

2.3.4. SISTEMAS DE FILIACIÓN.

Como es sabido, la fotografía por sus características de fidelidad de registro se convierte desde su nacimiento en una de las principales herramientas de control social. El célebre caso de la detención de los *Comunars* gracias a su identificación a través de unas fotografías realizadas durante la revuelta Parisina de 1871 inauguró uno de los usos más siniestros, funcionales y habituales de la fotografía.

Dentro de esta lógica de control, Alphonse Bertillon, policía francés, estableció un sistema de filiación cuya finalidad era fichar a delincuentes y asesinos. Su sistema se servía de la dactiloscopia (estudio de huellas dactilares) y de la antropometría (medición y observación corporal) pero incluía una novedad: el uso de la fotografía. Nace así la normalización de la fotografía como sistema de control.

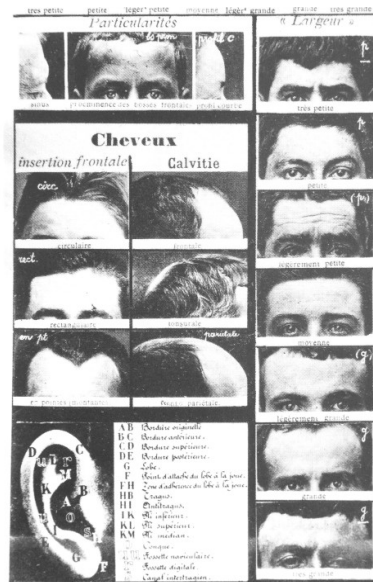


Ilustración 25. Alphonse Bertillon. Tabla Sinóptica para el estudio de trazos psicológicos. Hacia 1895.

En 1882, se inauguró en Francia el sistema de registro de la Prefectura de Policía basado en el protocolo de Bertillon. Más allá de la simple filiación, el policía francés, creyó ver rasgos

físicos que podrían estar relacionados con actitudes criminales. En este sentido realizó varios estudios fotográficos de rasgos, agrupando diferentes tipos de orejas, de bocas, de ojos, etc.

En Italia, Cesare Lombroso, iba más allá conservando no solo el retrato del asesino sino también el cráneo, intentando crear relaciones vinculantes entre fisonomía y actitud delictiva, y dotar de validez científica a la fisiognomía⁶⁰. Otro sistema que aunaba lo pintoresco con lo tétrico fue el de las “superposiciones” de Galton. Este, basándose en un sistema de plantillas, superponía la fotografía del supuesto delincuente para comparar los rasgos fisiológicos.

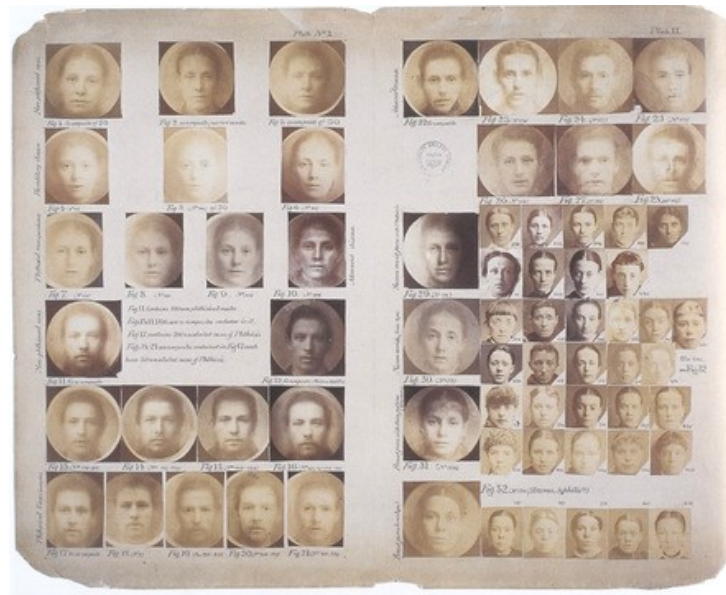


Ilustración 26. Francis Galton. Hacia 1865.

Pero aparte de las consideraciones relacionadas con el poder y el control, tanto el sistema de “antropometría de filiación” de Bertillon, como los sistemas de Galton y de Lombroso, surten al mundo de una ingente cantidad de fotografías seriadas y repetidas. Precisamente es en este sentido en el que estos sistemas resultan especialmente interesantes en el presente trabajo.

La fotografía de control, el retrato policial si se prefiere, produce un tipo de imágenes desprovisto de toda intención estética. Esta característica dota a las imágenes de un carácter fuertemente fragmentario y atemporal, este tipo de retratos potencia la exclusión y el aislamiento de los sujetos, los presenta sin referencias espaciales. Todas estas características formales son muy poco comunes en la tradición pictórica. El retrato policial supone por tanto un nuevo acercamiento al retrato, mucho más fragmentario en su forma por un lado pero claramente unificador en su estilo por otro.

⁶⁰La Fisionomía, es una pseudociencia que pretende explicar el carácter de una persona a partir de los rasgos físicos de su rostro, los primeros tratados de fisiognomía se atribuyen a Aristóteles.

Multitud de trabajos científicos mantuvieron una lógica aisladora, fragmentaria y múltiple, cercana a los sistemas de filiación policial⁶¹ Así un trabajo que se ha convertido en un verdadero referente de la fotografía múltiple es el que realizó en 1862, Duchenne de Boulogne en colaboración con Adrien Tournachon.

Estos autores obtenían series de fotografías de la aplicación de electrodos a pacientes con el fin de estudiar los movimientos de los músculos del rostro. Las imágenes denominadas “análisis electrofisiológico”, son de una crueldad decimonónica y sin duda se han convertido en un verdadero icono de la fotografía múltiple.

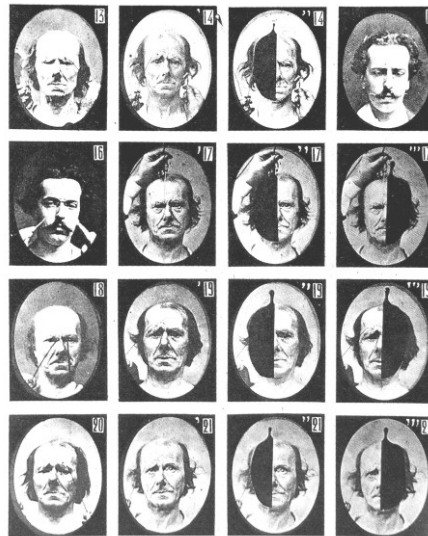


Ilustración 27. Duchenne de Boulogne y Adrien Tournachon. *Análisis electrofisiológico*. 1862.

Las seriaciones y repeticiones aisladas, tanto de rostros como de fragmentos de sujetos, se constituyeron indudablemente como una innovación estética, anteriormente a la aparición de la fotografía los ejemplos de imágenes similares son escasos. A lo largo del siglo XX diversas corrientes artísticas se han sentido fuertemente atraídas por este tipo de imágenes, desde el surrealismo hasta la nueva objetividad, desde el Pop Art al el arte conceptual, encontramos multitud de ejemplos de usos artísticos y reinterpretaciones de la fotografía de filiación y de los sistemas de archivo.

⁶¹ No debemos olvidar que el método de Bertillon aspiraba a ser un método objetivo y científico.



Ilustración 28. Andy Warhol. *Autoretrato*. 1986.

Los sistemas de filiación suponen un modo de retrato sistemático, frío, alejado del ideal de belleza. Se trata simplemente de un retrato operativo e instrumental, que expresa un espacio neutro y atemporal, características que lo dotan de una sistemática de tintes represivos y kafkianos. Son precisamente estas características las que hacen de este tipo de imágenes algo muy atractivo para el arte del siglo XX.

2.3.5. LAS IMÁGENES MÚLTIPLES PRIMITIVAS. LA PROTO-SECUENCIA

Si las imágenes de Disdéri proponían un acercamiento primitivo a la secuencia, sin lugar a dudas los experimentos de Muybridge suponen la normalización de la fotografía múltiple en la historia de la representación.

La fotografía de Muybridge supone abrir la puerta a una verdadera revolución en el modo de representar el movimiento. Gracias al desarrollo de obturadores más veloces, inicia una de las vías más fructíferas en la técnica fotográfica relacionada con los tiempos cortos de obturación, con el congelado fotográfico, con la fragmentación temporal. El método de Muybridge además es el antecedente más directo del desarrollo del cinematógrafo.

Si atendemos a un punto de vista formal las imágenes de Muybridge tienen un aspecto inédito hasta ese momento, solo cercanas a las series de Disdéri con las cuáles sin duda están relacionadas. Las series de Muybridge recordaban inevitablemente a ciertas representaciones arcaicas (arte egipcio, la cerámica helenística...) representaciones temporales olvidadas por la perspectiva cónica central y por el espacio albertiano.

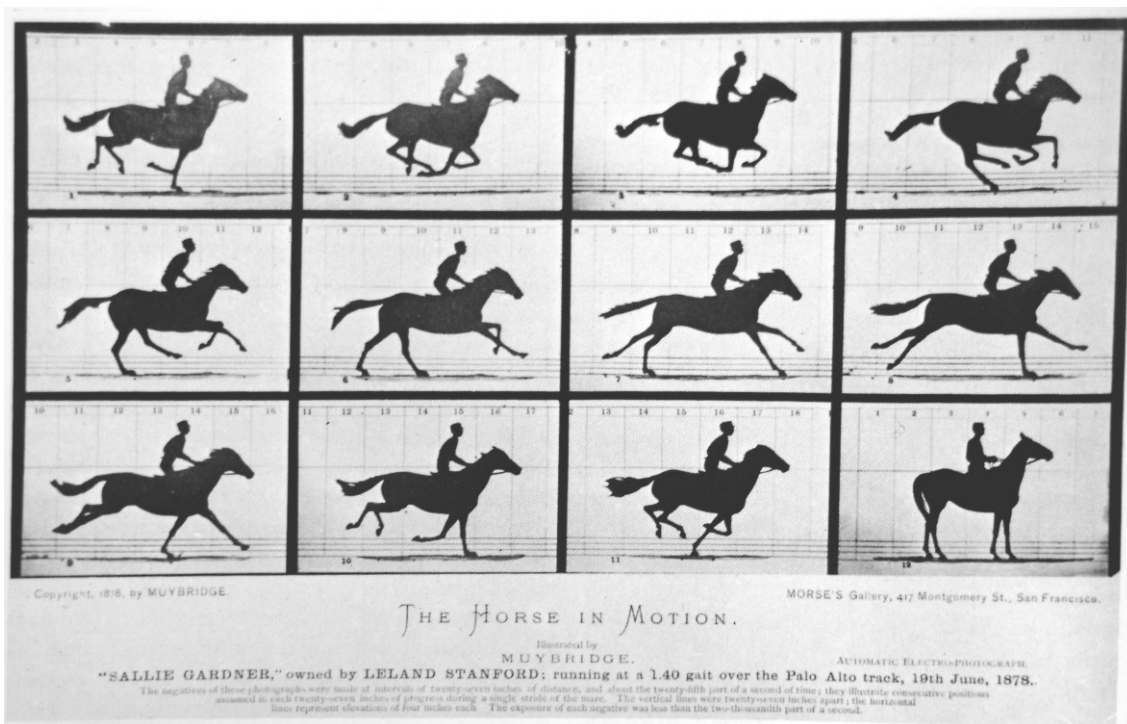


Ilustración 29. Eadweard Muybridge. *The horse in motion*. 1878.

En 1877, Muybridge obtuvo las primeras imágenes del galope de un caballo con una velocidad de obturación suficientemente rápida como para poder analizar, del modo más preciso hasta el momento, la secuencia de su movimiento. Para ello se sirvió de un sistema de doce cámaras situadas a lo largo de la pista de carreras. Es importante tener en cuenta que el desarrollo de este sistema solo es posible gracias a la aparición de emulsiones más veloces combinadas con obturadores rápidos.

*"Eran cortes espacio-temporales que podían entenderse como una especie de equivalentes fotográficos (detención temporal) de las vistas científicas en planta, alzado y perfil (disección espacial) empleadas por los arquitectos y los ingenieros."*⁶²

Una de las características que más nos interesan del ingenio de Muybridge es el desarrollo del sistema multi-cámara. Este sistema amplía enormemente las posibilidades de los sistemas de óptica simple, tiene la característica de alejarse del punto de vista único propio y por tanto no es un sistema acorde con el modelo perspectivo, algo que nos resulta especialmente interesante.

Ya en 1877, Muybridge obtuvo imágenes del galope de un caballo con una velocidad de obturación que calculó en 1/2000 de segundo, velocidad realmente sorprendente para la época. Precisamente estas fotografías descubrieron que en el galope del caballo todas las patas del caballo quedaban elevadas en determinada fase, lo que supuso un gran descubrimiento ya que la representación pre-fotográfica del galope del caballo era bastante diferente.

⁶² Ramírez, J.A. *Op. Cit.* pág. 19.

Uno de los aspectos más sorprendentes del experimento de Muybridge era la posibilidad de restitución del movimiento. Las series de fotografías obtenidas al ser observadas en un zootropo producían una restitución del movimiento. El sistema de Muybridge representaba el tiempo como nadie antes lo había hecho: el cine había nacido afirma Newhall.⁶³

No debemos olvidar que a diferencia del cine que se consolida como un sistema de cámara única, el sistema de Muybridge es un sistema multi-cámara, cosa que parece ignorar Newhall. Por diversas razones el cinematógrafo ha evolucionado hacia un sistema de cámara única, ahora en pleno siglo XXI se está experimentando con sistemas multicámara, algo que puede traer nuevas formas de representar lo cinético.

Muybridge fue uno de los más notables pioneros de la fotografía, un personaje singular y algo excéntrico muy preocupado por los límites del medio. Así la cuestión del formato le llevó a experimentar con fotografía estereoscópica, a realizar fotografía de gran formato y a desarrollar un sistema de fotografía panorámica. Así antes de llevar a cabo su célebre sistema de cronofotografía el autor ya había explorado sistemas alternativos de composición fotográfica, como los panoramas antes citados.

El francés Albert Londe (1858-1917) también investigó con los sistemas proto secuenciales, y, al igual que Muybridge, incide en la descomposición del movimiento en imágenes separadas. Las diferencias entre ambos autores se ponen de manifiesto en la temática tratada más que en el procedimiento. Muybridge estaba especialmente interesado en la descomposición del movimiento, estudios fundamentalmente cinéticos. En cambio, Londe utiliza la imagen secuencial con intenciones médicas y cinetíficas no centradas tanto en analizar el movimiento como en el estudio de diversas patologías. Gracias a las emulsiones rápidas y usando métodos de cronofotografía muy similares a los de Muybridge, Londe realizó estudios sobre epilepsia, ataques de histeria y otras enfermedades.

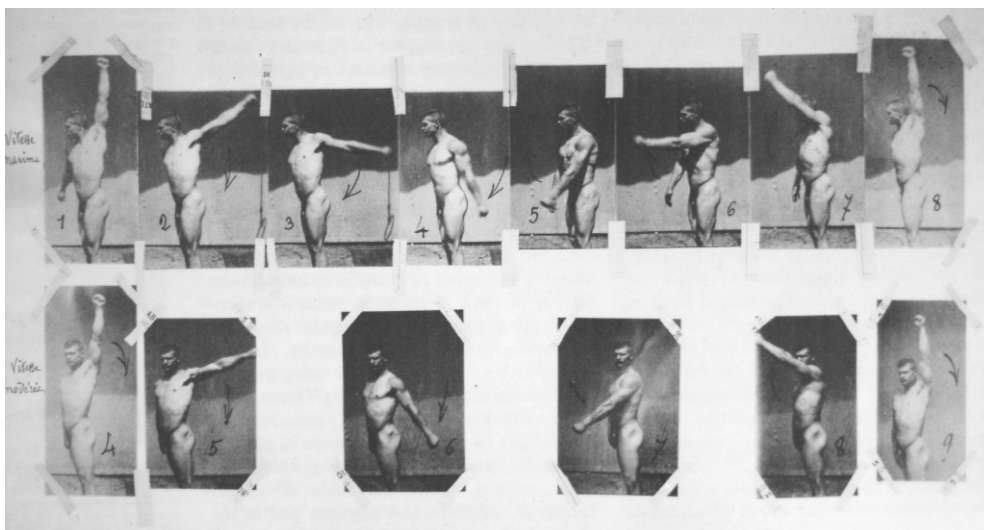


Ilustración 30. Albert Londe. Swinging of the Upper Limb. Hacia 1893.

⁶³ Newhall B. *Op Cit.* 2002, pág. 121.

Llama especialmente la atención los sistemas multi-cámara por lo que tienen de trasgresores respecto a los sistemas monoculares. Tanto la fotografía canónica como la perspectiva cónica han defendido el punto de vista único como consustancial al sistema de percepción realista, pero una mirada al rostro de cualquier ser humano pone de manifiesto la enorme inexactitud de los sistemas monoculares de visión.

Como apunta Jonathan Crary⁶⁴ la fotografía, y las nuevas formas visuales que surgen en el siglo XIX y que habitualmente se etiquetan de «realistas», están basados en modelos abstractos de visión, sugiriendo que las nociones de la visión y la representación miméticas o perspectivistas fueron abandonadas en la primera mitad del siglo XIX, mucho antes de la aparición de la pintura modernista en las décadas de 1870 y 1880.

Volviendo a nuestro recorrido a través de los usos más tempranos de imagen múltiple no podemos dejar de citar una de las célebres imágenes de Paul Nadar. El fotógrafo francés realizó, en 1886, una de las más celebres secuencias del siglo XIX mientras realizaba una entrevista al famoso físico y psicólogo Chevreul en su centenario. La entrevista fue fotografiada de modo secuencial y en ella el entrevistado aparecía en diferentes poses durante la conversación y no posando como era habitual en la época. Estas fotos fueron presentadas agrupadas formando un conjunto y cada foto iba acompañada de texto relacionando las imágenes con la conversación de Chevreul.



Ilustración 31. Paul Nadar. Entrevista al científico Chevreul. 1886.

El carácter secuencial o proto-secuencial, si se prefiere, es la característica más importante de este tipo de fotografía. La secuencia genera imágenes separadas pero necesita de una continuidad narrativa sin la cual carece de sentido. El carácter secuencial no es muy habitual

⁶⁴ Crary J. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2007

en la representación pictórica desde la llegada de la perspectiva, la fotografía hace renacer el carácter secuencial de la imagen y abre un nuevo horizonte en la representación temporal.

La relación entre las imágenes de Muybridge y la fotografía de David Hockney es casi inevitable. El autor inglés se sentía muy atraído por los usos proto-secuenciales de la fotografía del XIX. Le interesaba especialmente la fotografía de Muybridge, en la cual veía algo que definía como “*staccato* cinético”⁶⁵ y que no podía dejar de relacionar con sus primeros *joiners* realizados con su Polaroid SX 70 en la década de los ochenta.

2.3.6. LA IMAGEN DIACRÓNICA DE MAREY Y EATKINS.

*"La fotografía no es solo una fracción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por las imágenes fotográficas todas las fronteras (encuadres) parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua..."*⁶⁶

Contemporáneos a Muybridge encontramos los célebres ejemplos de Marey y de Eatkins. Ambos autores desarrollaron una prolífica obra acerca de la fisiología del movimiento formalmente cercana a las fotografías de Londe y Muybridge.

Normalmente se tiende a asociar los nombres de Muybridge y de Londe con los de Marey y Eatkins, dado el interés de todos ellos en el análisis del movimiento, pero si se observan sus trabajos desde un punto de vista formal se ve que son aproximaciones muy diferentes.

La cronofotografía de Marey consistía en realizar una serie de instantáneas que permitiese analizar las diversas fases del movimiento. Para ello, llegó incluso a desarrollar un “fusil fotográfico”⁶⁷ que realizaba doce fotografías sobre un soporte circular.

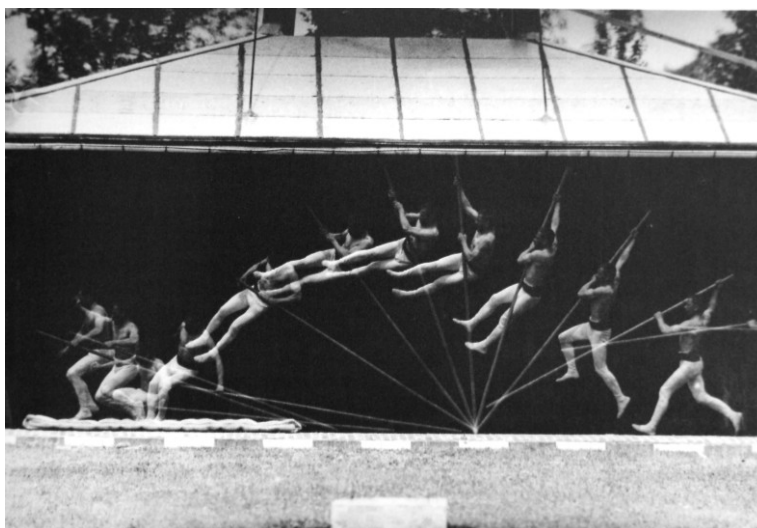


Ilustración 32. Étienne-Jules Marey. Cronofotografía. Hacia 1900.

⁶⁵ Weschler, L. *Cameraworks*, Knopf, New York, 1984, pág 11.

⁶⁶ Sontag, *Op. Cit*, 1996, pág. 32.

⁶⁷ Este fusil fotográfico supone un ejemplo histórico de que la idea de Cámara-Arma a la que se refiere Sontag en *Sobre la fotografía*.

El norteamericano Thomas Eakins, desarrolló una técnica cercana a la de Marey pero usando una sola placa para capturar toda la secuencia.

La principal diferencia entre los trabajos de Marey frente a los de Muybridge reside en que el primero obtiene toda la secuencia en un mismo soporte y, por el contrario, Muybridge extrae el movimiento en cada imagen por lo que produce instantáneas independientes. El primer método genera una linealidad en el recorrido que permite un análisis del movimiento como vector. Por el contrario, los estudios del segundo permiten analizar la imagen congelada lo que descubre facetas del movimiento insospechadas. Como consecuencia las imágenes de Muybridge al ser independientes son susceptibles de ser recompuestas lo que hizo que las investigaciones de Muybridge abriesen el camino hacia el cinematógrafo, a los hermanos Lumière y a Edison.

La diferencias entre los procedimientos de Marey y Muybridge quedan claros en una anécdota a la que se refiere Philippe Dubois *"Se dice que Marey después de ver una proyección en un cinematógrafo declaró a los hermanos que no veía ningún interés en el invento pues reproducía aquello que de todos modos el ojo ve de forma natural, mero mimetismo, mientras que su invento si descubría aspectos nuevos ver más allá."*⁶⁸

El método de Marey buscaba una representación gráfica del movimiento, en sus fotografías se veía al sujeto en movimiento a modo de corriente, de grafía. Paulatinamente la forma física de los elementos fotografiados cedía paso a la visión abstracta del movimiento, "todo lo que se mueve posee una estructura lógica y obedece a las leyes gráficas subyacentes"⁶⁹ cuestión sin duda inspiradora para los artistas futuristas.

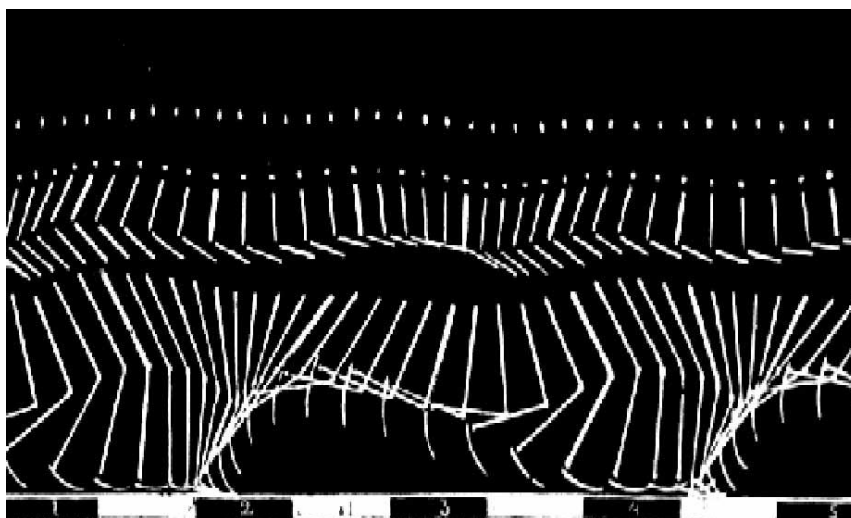


Ilustración 33. Étienne-Jules Marey. Cronofotografía. Hacia 1890.

⁶⁸ Dubois, P. *"De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea."*, Exit: imagen y cultura, N°. 3 (Agosto/Octubre), 2001, pág. 130.

⁶⁹ Ramírez, J.A. *Op. Cit.* 2009, pág. 27.

Este acercamiento diacrónico a la imagen se ha ido incrementando a lo largo del siglo XX. Las vanguardias, se sintieron muy atraídas por ese tipo de imagen. Concretamente el futurismo italiano explotó este recurso con insistencia, como más adelante podremos ver. Ya bien entrado el siglo XX, Harold Edgerton (1903-1990) y Gjon Mili (1904-1990) realizan unos sorprendentes trabajos usando el flash electrónico y flash estroboscópico. Gracias a esta técnica se obtiene los tiempos de exposición extremadamente cortos, lo que desemboca en un sorprendente modo de representar el movimiento.

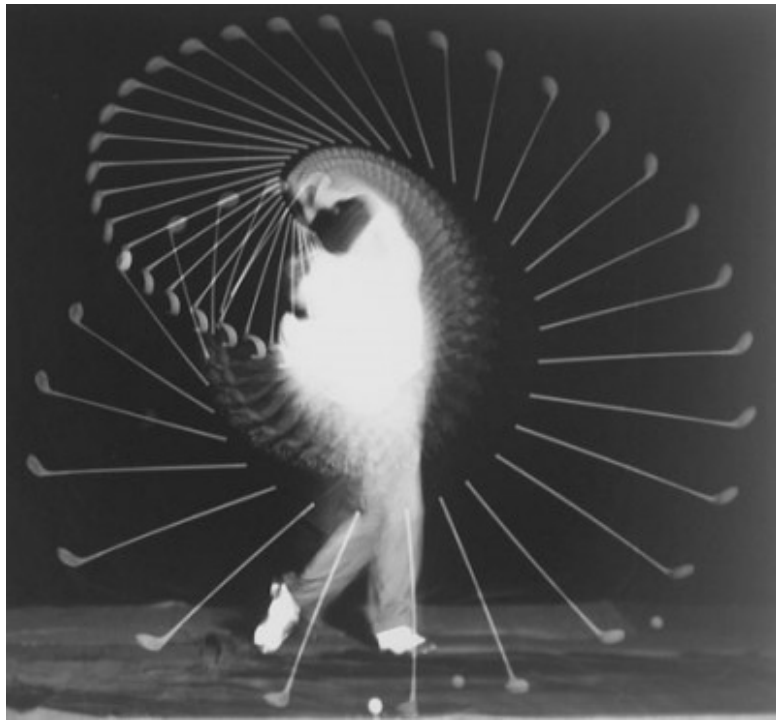


Ilustración 34. Harold Eugene Edgerton. *Golpe de Golf*. 1938.



Ilustración 35. Gjon Mili. Fotografía estroboscópica. 1945.

La fotografía de Marey, de Eatkins o más delante de Edgerton supone un acercamiento a un tiempo múltiple y, por tanto, anti-instantáneo. Un tipo de imagen que retoma modos de representación temporal que habían permanecidos dormidos desde la aparición de la perspectiva

*"El registro estroboscópico de movimientos ultrarápidos de su flash electrónico permitía materializar visualmente las paradojas planteadas por el filósofo presocrático Zenón de Elea, quien postulaba que tanto el tiempo como el espacio son infinitamente divisibles."*⁷⁰

David Hockney al realizar sus *composites* toma una clara consciencia de las ampliaciones narrativo temporales que estos métodos conllevan y a los que tan poca atención se les ha mostrado a lo largo de la historiografía clásica de la fotografía.

La redefinición de la temporalidad es un tema que ha interesado a muchos autores en las últimas décadas, potenciado por dos aspectos: por un lado la revisión crítica de la fotografía tan propia de las actitudes posmodernistas y, por otro lado, el afianzamiento de las técnicas digitales en la fotografía contemporánea. Como consecuencia el tiempo fotográfico se reformula, la imagen diacrónica está mucho más presente en la fotografía actual de los que ha estado en toda la historia del medio. Las técnicas digitales junto a una mirada más abierta al medio permiten recuperar un tipo de narración temporal olvidado desde hacía siglos que se caracteriza por tratar aspectos temporales diferenciados en un mismo soporte.



Ilustración 36. AES+F. *Last uprising*. 2006.

⁷⁰ Gómez Isla. J. *Anatomías del movimiento, las fotografías de Harold Edgerton*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, pág.14.

2.3.7. EL FOTOMONTAJE. CONSECUENCIA DE LO MÚLTIPLE EN FOTOGRAFÍA.

En nuestro recorrido por la fotografía múltiple no podemos dejar de hablar de una de las técnicas fotográficas más innovadoras y fructíferas que se dan en la historia de la fotografía: el fotomontaje.

La ruptura paulatina del cuadro, el alejamiento de la imagen única, el interés por romper con los modelos de representación precedentes, los procesos industriales...En fin, la lógica de la modernidad, están, como ya hemos apuntado, detrás de la proliferación de lo múltiple y de lo fragmentado en el arte contemporáneo. La fotografía ha estado presente en todos los cambios que se han producido en la representación en el último siglo y medio posibilitando toda esa revolución iconográfica y potenciando la presencia de lo múltiple en el arte. Encontramos multitud de ejemplos y formas de fotografía múltiple en el arte del siglo XX pero quizás uno de los más notables es el desarrollo y evolución del fotomontaje.

Las técnicas del fotomontaje y del collage parten de presupuestos similares. Ambas prácticas parten de una clara ruptura con las formas de representación espacial precedente, y tienen una enorme responsabilidad en el alejamiento de lo figurativo que se produce a lo largo del siglo XIX.

G. L. Ulmer responsabiliza al collage y al fotomontaje del alejamiento del arte de los entornos ilusionistas en los que había permanecido casi cuatro siglos. *"Casi todo el mundo está de acuerdo en que el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo....proporcionó una alternativa al "ilusionismo" de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde los inicios del Renacimiento."*⁷¹

El autor continúa destacando el carácter referencial pero no ilusionista del collage y del fotomontaje. *"El interés del collage para la crítica reside en el impulso objetivista del cubismo...el collage cubista al incorporar directamente a la obra un fragmento real del referente (forma abierta), sigue siendo <<representacional>>, mientras que rompe por entero con el ilusionismo Trompe l'oeil del realismo tradicional"*⁷². Esta cita se revela especialmente pertinente a la hora de relacionar el collage y el fotomontaje con las intenciones de David Hockney, siempre obsesionado por desbancar y poner en duda el realismo tradicional.

Aunque el término fotomontaje lo acuñan las Vanguardias, es inevitable hablar del fotomontaje sin recurrir a los ejemplos más primitivos de esta técnica. Los trabajos de Henry Peach Robinson (1830-1901), o de Oscar Gustav Reijlander (1813-1875) son considerados como los más notables y directos antecedentes del fotomontaje.

⁷¹ Ulmer, G. L. "El objeto de la poscrítica" en *La Posmodernidad*, Foster, H. 1985, Kairos, Barcelona, pág. 127.

⁷² *Ibidem*.



Ilustración 37. Oscar G. Reijlander. *The two ways of life*. 1857.

Denominar estas obras como fotomontajes es un aspecto muy discutible y controvertido, ya que el término fue acuñado por la Vanguardias europeas en el siglo XX, además el fotomontaje conlleva ciertas características que no están presentes en la obra de estos autores pictorialistas. Al analizar estos trabajos se evita referirse a ellos con el termino fotomontaje, así Sougez⁷³ y Lemagny⁷⁴ prefieren denominarlos "Composiciones", Newhall⁷⁵ va más allá al denominar a las obras de Peach y de Reijlander "copias tiradas por combinación" evitando así el término fotomontaje.

Dawn Ades⁷⁶ sí cita claramente a Reijlander como precursor del fotomontaje. Para el autor la obra *The two ways of life*, de 1857, supone un ejemplo primordial de esta técnica compleja y múltiple. Reijlander recrea una escena alegórica con diversas fotografías que va montando en una sola copia. El resultado es una imagen de naturaleza fotográfica, en la cual se integran más de treinta placas diferentes.

Además de su técnica de fotografía compuesta, Newhall⁷⁷ atribuye a Reijlander el honor de haber realizado una de las primeras dobles exposiciones deliberadas en 1860, algo que además de evidenciar el carácter experimental del autor demuestra un claro interés por la fotografía múltiple.

La obra de Reijlander adquiere una vigencia más que notable en la era post-fotográfica. Sus composiciones resultan familiarmente contemporánea, los célebres montajes digitales como los de AES+F, los de David LaChapelle o Erwin Olaf se inspiran en la narrativa alegórica del pictorialismo.

⁷³ Sougez, M.L. *Op. Cit.* 2001, pág 145.

⁷⁴ Lemagny, J. C. y Rouillé, A. *Historia de la Fotografía*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1988, pág. 83.

⁷⁵ Newhall, B. *Op. Cit.* 2002, pág. 74.

⁷⁶ Ades, D. *Op. Cit.* 2002, pág. 7.

⁷⁷ Newhall, B. *Ibidem*, pág. 74.



Ilustración 38. Erwin Olaf. *Paradise de Club*. 2002.

El otro claro antecedente del fotomontaje en el siglo XIX es el desarrollado por Henry Peach Robinson. Su trabajo es cercano al de Reijlander en varios aspectos, aunque formalmente es más elaborado el de este último. Ambos van componiendo sus fotografías sirviéndose de diversos negativos que integran en una sola imagen, así en su más célebre fotografía *Fading Away*, de 1858, utilizó cinco negativos hábilmente ensamblados.



Ilustración 39. Henry Peach Robinson. *Fading Away*. 1858.

El caso de Robinson es especialmente interesante por el desarrollo de bocetos previos. El autor combina imagen fotográfica con dibujo, lo que constata que su método está más entroncado con la lógica pictórica que con los procesos fotográficos tradicionales. En este sentido se dan elementos comunes entre estos montajes decimonónicos y la metodología de

Photoshop. Desde nuestro punto de vista la lógica post-fotográfica contemporánea es más próxima a los procesos pictóricos tradicionales que a la fotografía directa, lo que nos lleva a afirmar que estamos presenciando una suerte de neo pictorialismo digital que llega a todos los ámbitos, la polémica fotografía de Bryan Walski en la que para dotar de mayor dramatismo a la fotografía combinó dos imágenes, es un claro ejemplo de este debate.



Ilustración 40. Brian Walski. *Irak*. 2003.

En el siglo XIX la combinación de imágenes y el manipulado fotográfico no estaba del todo bien visto. *"No todos los fotógrafos consideraban legítima esta práctica: a los miembros de la Sociedad Fotográfica de Francia les estaba prohibido exponer montajes fotográficos."*⁷⁸, pero los fotógrafos pictorialistas veían en la combinación fotográfica una técnica perfectamente legítima. Una vez más, se observa que el debate entre fotografía directa y fotografía de creación está presente desde las edades más tempranas del medio.

El fotomontaje primitivo, (quizás, debemos hablar de composiciones fotográficas) no deja de ser un motivo para experimentar con las características del recién llegado invento de la fotografía. Las prácticas pictorialistas son una referencia usada habitualmente a la hora de referirse a los antecedentes de la foto compuesta. Pero detrás de las composiciones pictorialistas se esconde una clara intención estética que busca trasladar cánones de belleza clásicos a un medio naciente.

Existe otro tipo de fotomontaje de carácter claramente instrumental cuya influencia en el fotomontaje de vanguardia es inapelable. Se trata de un acercamiento a lo múltiple sin una pretensión estética clara, que no pretendía estetizar la imagen fotográfica, responde a razones experimentales o científicas. Las prácticas policiales de Bertillon o las aplicaciones científicas de Londe a las que ya hemos hecho referencia son claros ejemplos. Por otro lado,

⁷⁸ Dawn A. *Op Cit.* Pág. 11.

encontramos intentos puramente comerciales por rentabilizar estas primitivas composiciones. Así los mosaicos de Disdéri, a los que también nos hemos referido, suponen un trabajo experimental con el que el autor buscaba una novedad iconográfica con una finalidad puramente comercial.

Tanto los fotomontajes instrumentales como los intentos comerciales basados en lo múltiple son fuente de inspiración para el fotomontaje de vanguardia. Las Vanguardias entendieron la fotografía como un medio a descubrir, una posibilidad de inaugurar acercamientos a lo visual y a la representación despojados de todo complejo clásico. La fotografía supuso una verdadera iluminación para la reformulación espacio-temporal que anhelaban los movimientos de vanguardia. Su naturaleza técnica e industrial, el objetivismo científico del medio, la difusión y reproductividad, la importancia de la luz y la energía en el proceso, la capacidad de ser montada y fraccionada, aumentada o disminuida, etc. hacían de la fotografía una verdadera fuente de investigación.

2.4. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA DE VANGUARDIA.

2.4.1. LA VANGUARDIA SOVIÉTICA Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.2. EL FUTURISMO ITALIANO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.3. NUEVA VISIÓN

2.4.4. LA NUEVA OBJETIVIDAD.

2.4.5. DADÁ, EL SURREALISMO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

2.4.5.1. Dadá.

2.4.5.2. Surrealismo.

2.4. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA FOTOGRAFÍA DE VANGUARDIA.

Acabamos de realizar una aproximación a los principales usos de lo múltiple en fotografía. El objetivo de esta prospección no es otro que plantear las bases para una propuesta iconológica de lo múltiple fotográfico. Según este planteamiento se podría trazar un recorrido del medio fotográfico atendiendo a lo múltiple como característica específica y diferenciadora. Desde esta óptica, lo múltiple se revelaría como una de las más notables particularidades del medio fotográfico.

En nuestro recorrido por lo múltiple fotográfico nos topamos con los usos de la fotografía que realizan las vanguardias históricas. Estas están repletas de ejemplos de experimentación con lo múltiple en todos los terrenos, en pintura, en escultura, en escenografía y, por supuesto, en fotografía. El carácter renovador y rupturista de todos los movimientos de vanguardia hizo que la fotografía fuese para ellos una fuente de inspiración en su afán por reformular los conceptos clásicos de espacio y tiempo. Además las nuevas propuestas espaciales que proponían las geometrías no euclidianas surgidas a lo largo del siglo XIX, invitaban a los movimientos de vanguardia a investigar con nuevas posibilidades representativas.

2.4.1. LA VANGUARDIA SOVIÉTICA Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

Comenzaremos realizando un acercamiento a las relaciones entre vanguardia soviética y fotografía múltiple. El arte ruso revolucionario investiga profundamente sobre la representación de lo múltiple en todos los ámbitos. El interés por las nuevas geometrías está detrás de esta intención de reformular el espacio y el tiempo.

*"Percibimos la realidad tanto en el tiempo como en el espacio, nunca solo en el tiempo o solo en el espacio. La realidad que percibimos existe en un espacio cuatridimensional, dónde el tiempo es la cuarta dimensión."*⁷⁹

La fotografía, la pintura, el diseño y el cine soviéticos están repletos de ejemplos que experimentan con lo múltiple, la serie, el fragmento, el montaje y la repetición como recursos formales, buscando un nuevo tipo de representación acorde con las propuestas no euclidianas.

⁷⁹ Favorski, V. *Problema Temporal* en Yates, S. *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 87.



Ilustración 41. Alexandr M. Rodchenko. Fotomontaje. Hacia 1923.

El fotomontaje ruso se inspira en la discontinuidad de la narrativa cinematográfica para construir imágenes de gran significación. La atracción de los artistas soviéticos por esta técnica queda patente en los trabajos de Rodchenko⁸⁰ y de El Lisitski⁸¹. El fotomontaje ruso inaugura un procedimiento de vanguardia que tendrá una gran influencia en el resto de las vanguardias europeas⁸².

Valdimir Favorski⁸³ llegó a definir como “constructiva” la forma móvil de la totalidad relacionándolo con el fotomontaje. *“La forma extrema de una imagen constructiva es una película o un montaje fotográfico, casos en los que el movimiento rítmico de la cámara puede modelar una figura o dibujar un espacio. Aquí podemos tener diversos instantes*

⁸⁰ Rodchenko (1891-1956). Cofundador del constructivismo ruso fue uno de los artistas más activos de la vanguardia rusa sobre todo en las décadas de los años veinte y treinta.

⁸¹ El Lisitski, (1890-1941). Fue uno de los más destacados artistas de la vanguardia rusa, formó parte del Suprematismo con Malevich, fue cofundador del constructivismo ruso y tuvo un papel destacado en la Bauhaus y en el desarrollo del Stijl. Se ha especulado mucho sobre si el fotomontaje fue exportado por Lisitski a Alemania aunque no está del todo claro.

⁸² El origen del fotomontaje no está de todo definido, Hausmann relaciona el origen de esta técnica con el Dadismo. El artista ruso Klutssis afirmaba por su parte que el fotomontaje nació en Rusia. Para Dawn Ades lo más razonable es que el fotomontaje fuese una consecuencia del Collage y que por tanto podría haberse desarrollado de manera simultánea en Rusia y Alemania. Ades, D.*Op. Cit.* pág. 64.

⁸³ Valdimir Favorski (1886-1964) Artista de vanguardia ruso fue profesor de tipografía y teoría de la composición y desarrolló el programa de diseño gráfico en la escuela de arte de Moscú, institución que fomentaba la innovación interdisciplinar.

independientes integrados en el movimiento y percibidos en el tiempo. La rítmica tiempo-movimiento es básica en este tipo de imagen."⁸⁴

La narrativa política y social presente en esta práctica artística supone uno de los primeros y más significativos usos del arte en ámbitos políticos. El fotomontaje soviético es sin duda responsable de la asociación entre esta técnica y los discursos políticos. Para la vanguardia soviética el arte se emancipa de la belleza burguesa para servir de herramienta ideológica.

La temática político social y claramente propagandística del fotomontaje ruso anticipa toda una serie de usos que tendrán su reflejo en el fotomontaje dadaísta de la mano de Heartfield y Citroën.

Sin duda, el arte de vanguardia soviético supone uno de los usos más innovadores de la imagen múltiple en el ámbito de la fotografía. Esta técnica potencia lo fragmentado, lo roto. Juega con diferentes escalas y texturas, puede estar combinado con dibujo, con pintura, con escultura etc. El fotomontaje pretende sin duda conformar una realidad de carácter simbólico.

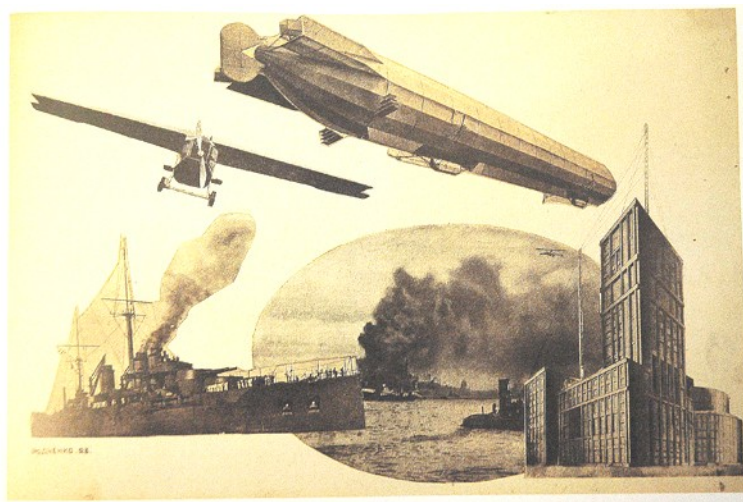


Ilustración 42. Alexandr M. Rodchenko. *Fotomontaje para LET. Hacia 1923.*

El recurso de la doble exposición supone otra de estas prácticas entroncadas con lo múltiple pero que técnicamente debe considerarse fotomontaje. En la fotografía soviética encontramos multitud ejemplos de multiexposición, la doble exposición, una técnica iniciada por Riejlander⁸⁵ que fue ampliamente utilizada en el XIX.

No cabe duda de que este tipo de imagen supuso una revolución formal en la representación del movimiento, un tipo de imagen que sorprendió enormemente a la sociedad de la época y cuyo uso trascendió desde lo puramente instrumental hacía aplicaciones artísticas y creativas.

⁸⁴ Favorski, V. *Op. Cit.*, 2002, pág. 92.

⁸⁵ Newhall, B. *Op. Cit.* 2002, pág. 74.

La vanguardia rusa encontrará en la exposición múltiple un recurso plástico de enorme interés, las posibilidades narrativas de la multi exposición interesaron tanto a la fotografía como al cine soviético. La búsqueda de un espacio y un tiempo representado alejado del perspectivismo encuentra en la múltiplexposición una excelente herramienta de creación.

En el *retrato de Stepanova*, realizado por Rodchenko en 1924 observamos un uso de la fotografía múltiple en el que nos parece reconocer la inquietud del constructivismo por reformular el espacio de representación tradicional y que, sin duda, podríamos conectar con el cubismo. En este sentido vemos que este uso de lo múltiple está relacionado de alguna forma con la intención de David Hockney por los usos de la fotografía cubista, a los que nos hemos referido con anterioridad y que trataremos con detalle más adelante.



Ilustración 43. Alexandr M. Rodchenko. *Stepanova*. 1924.

Otro célebre ejemplo de múltiple exposición lo encontramos en la obra de El Lisitski. Su célebre cartel *Komsomol*, realizado en 1929, supone otro buen ejemplo de múltiple exposición. En los trabajos preparatorios del cartel para el pabellón soviético de la exposición de Internacional de Dresde de 1930 observamos un claro uso de lo múltiple en El Lisitski. El carácter narrativo de estas composiciones pone de manifiesto la clara conciencia de la fotografía soviética sobre el potencial dialéctico y constructivo del medio fotográfico.



Ilustración 44. El Lisitski. *Esbozo para cartel Komsomol*. 1929.



Ilustración 45. El Lisitski. *Fotomontaje para exposición Internacional de Dresde*. 1930.

Para acabar este recorrido por lo múltiple en la fotografía de vanguardia rusa hemos de atender a la presencia del texto integrado en la fotografía. Esta estrategia está muy presente en los fotógrafos rusos. La integración de elementos tipográficos en sus composiciones no puede ser tomada literalmente como un fotomontaje, pero sin lugar a dudas tiene un efecto compositivo y semántico equiparable o incluso mayor.

"El texto se convirtió en parte inseparable de su arte, no solamente para formar textos semánticos sino también para contribuir a la construcción de su estructura espacial y para jugar a veces un papel principal."⁸⁶

La ciudad moderna estaba llena de palabras, consignas, anuncios, etc., que crean nuevas realidades semánticas. "los elementos lingüísticos muestran un espacio semántico, que crece desde el espacio geométrico inherente de la fotografía, que forma parte de nuestra percepción moderna"⁸⁷

2.4.2. EL FUTURISMO ITALIANO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

El futurismo italiano es otra de las tendencias de vanguardia que se sintieron fuertemente atraídos por la imagen múltiple. Se trata del primer "ismo" autoconsciente, un movimiento de claros planteamientos modernistas cuyo carácter dogmático queda evidenciado en el *Manifeste du Futurisme* de 1909⁸⁸ de Marinetti⁸⁹, texto que servirá de ejemplo a toda la sucesión de manifiestos artísticos en los movimientos de vanguardia posteriores. Su manifiesto da una clara idea del carácter determinante y hasta cierto punto exaltado del futurismo.

El futurismo de algún modo inauguró la militancia artística, estos creadores iniciaron estrategias artísticas de comunicación y difusión claramente revolucionarias y politizadas. Su aversión al museo⁹⁰ o sus actuaciones y mítines son claros antecedentes de lo que muchos años después se considerarán prácticas artísticas informalistas germen del arte de acción y la performance.

La defensa a ultranza del mundo moderno les convertía en grandes valedores de la sociedad industrializada, de la máquina, de la energía, del progreso... Su obsesión por la velocidad, por el movimiento, por la precisión instrumental hace que la fotografía se convierta en fuente de inspiración para estos artistas. La imagen múltiple y fragmentaria de la fotografía les revela una nueva visualidad maquinal y futurista.

Las relaciones entre futurismo y fotografía son intensas y fructíferas. Se pueden establecer tres periodos dentro de la fotografía futurista. El primero prácticamente presidido por el El Fotodinamismo Futurista⁹¹, supone una de las más notables vías de investigación temporal dentro de la fotografía de vanguardia. Una segunda etapa correspondiente a los años veinte

⁸⁶ Stigneev, V. *El texto en el espacio fotográfico*, en. *Poéticas del espacio*. Yates, S. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 95.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ F.T. Marinetti. *Manifiesto del futurismo* en *La mirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*. San Martín. F.J. Arteleku, Forum de las Artes, 1992, pág. 96.

⁸⁹ Umbro A. (ed.) *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

⁹⁰ El décimo punto del manifiesto futurista dice: "Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir contra el moralismo, el feminismo y todas las vilezas oportunistas y utilitarias." F.T. Marinetti. "Manifiesto del futurismo" en San Martín. F.J. *Op. Cit.*, 1992, pág. 96.

⁹¹ La vinculación de los hermanos Bragaglia al futurismo terminó bruscamente en 1913 tras una discusión entre estos y Boccioni que supuso la expulsión de los hermanos del movimiento. San Martín. F.J. *Op. Cit.* 1992, pág. 96.

que se caracteriza por cierto rechazo a la experimentación formal con la fotografía. Por último, en una tercera etapa, correspondiente a los años treinta desarrollada por autores como Veronesi, Tato, Filia y Bruno Munari entre otros, se retoman los usos más experimentales del medio fotográfico

Tanto en la primera como en la tercera etapa, los artistas futuristas se empeñan sistemáticamente en explorar las posibilidades visuales del medio. Para ello intentan romper con las reglas tradicionales del perspectivismo explorando los límites de la representación más tradicional y sintiéndose especialmente atraídos por aquellos usos fotográficos alejados de la fotografía canónica. La fotografía científica y pseudo científica del XIX, la multi-fotografía de Disdéri, los primitivos montajes decimonónicos, los trabajos de Marey y Muybridge interesaron especialmente a la sensibilidad futurista. *"Lo captado no era tanto el asunto como su movimiento"*⁹²

Para Marinetti la fotografía suponía un medio algo contradictorio. Por un lado, le fascinaba pero, por otro lado, le molestaba su característica "congeladora". Eso hace que se sienta especialmente interesado en el carácter investigador de la fotografía de los hermanos Bragaglia.



Ilustración 46. Anton Gulio Bragaglia. *Cambio de Posición*. 1911.

*"Sin embargo, para Marinetti y los futuristas en 1909/1910 se daba una paradoja, cuanto más aclamaban la fotografía científica como innovación técnica menos podían asumir el medio como arte. Sentían que la cámara petrificaba la vida, paraba el tiempo y ofrecía una realidad "rigor mortis", alejada de la poética del dinamismo."*⁹³

⁹² Ramírez, J. A. *Op. Cit.* 2009, Madrid, pág. 52.

⁹³ Lista, G. *Futurism and Photography*, catálogo de exposición, Merrell, Londres, 2001. (La traducción es mía).

Anton Giulio Bragaglia utiliza el término “fotodinamismo” para definir un tipo de imagen que incide en las nuevas posibilidades que ofrece la fotografía en la captura de tiempo y movimiento. Gracias al apoyo de Marinetti, los hermanos Bragaglia desarrollaron una prolífica investigación que dio como fruto la publicación en 1913 del célebre texto *Fotodinamismo Futurista*⁹⁴. La influencia del trabajo de Bragaglia fue fundamental en el desarrollo de otros campos en el futurismo italiano como en la pintura de Balla, de Carrá y de Russolo o la escultura de Boccioni.

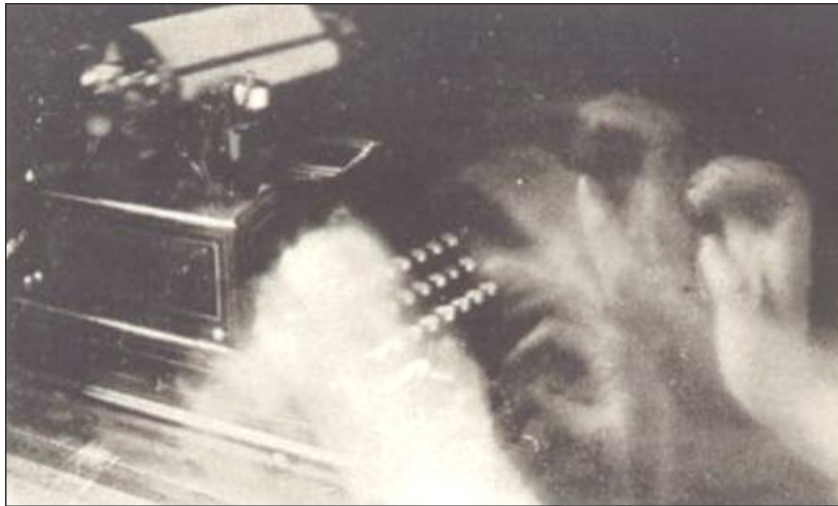


Ilustración 47. Anton Giulio Bragaglia. *Typist (Dattilografa)*. 1911.



Ilustración 48. Anton Giulio Bragaglia. *Photodynamic Portrait of a Woman*. 1924.

Pero el estatus poco definido del medio fotográfico hizo que las relaciones entre futurismo y el fotodinamismo de los Bragaglia experimentasen una gran crisis. Así, el propio Boccioni,

⁹⁴ Bragaglia A, y G. *Fotodinamismo Futurista*, Einaudi, Milán, 1980.

llegó a afirmar en 1913 que la fotografía no pertenecía al arte⁹⁵, afirmación que acabó con la vinculación de los hermanos al movimiento futurista.

Durante los años veinte los usos que de la fotografía hicieron los futuristas estaban desvinculados de la lógica experimental e investigadora que caracterizó el trabajo de los hermanos Baragaglia. Los usos más habituales en esta época se centraban en la documentación fotográfica de acciones y performances⁹⁶ y en otros usos instrumentales del medio. Un tipo de fotografía que, aunque no podemos definir como experimental, no deja de tener un gran interés ya que anticipa ciertos usos de la fotografía vinculados con el arte de acción, la documentación artística, la ficcionalización, o el retrato subjetivo, muy habituales en la segunda mitad del siglo XX.

El interés por la fotografía como medio vuelve con las propuestas de una nueva generación de artistas interesados en la fotografía como Tato⁹⁷, Alberto Montachinni (1894-1956), Mario Bellusi (1893 – 1955), o Wanda Wulz (1903-1984).



Ilustración 49. Tato. *Drama de sombras y objetos*. 1932.

En los años treinta se produce una nueva revalorización de la fotografía dentro del futurismo. El carácter experimental vuelve con fuerza de la mano de nuevos integrantes del

⁹⁵ Lista, G. *Op. Cit.* 2001, pág. 25.

⁹⁶ Lista llega a denominar a esta etapa como Photoperformance futurista. Lista, G. *Ibidem*, 2001, pág. 25.

⁹⁷ Tato fue el seudónimo de Guiglielmo Sansoni (1896-1974) pintor y fotógrafo futurista fundador del segundo movimiento futurista de Bolonia con Longanesi, Fanelli y Caviglioni.

movimiento, esta nueva euforia que se manifiesta en el texto "Fotografía Futurista"⁹⁸ escrito por Marinetti y Tato que reproducimos a continuación:

"La fotografía de un paisaje una persona o un grupo de personas, realizadas con una armonía una minuciosidad de detalle y unas características que hagan exclamar "parece un cuadro" constituye para nosotros algo totalmente superado.

Después del fotodinamismo o fotografía del movimiento creada por Antón Guilio Bragaglia y su hermano Arturo presentada por mí en la sala Pichetti de Roma e imitada posteriormente por todos los fotógrafos vanguardistas del mundo, es preciso llevar a cabo estas nuevas posibilidades fotográficas:

- 1.-El drama de los objetos móviles o inmóviles y la mezcla dramática de objetos móviles o inmóviles;*
- 2.-El drama de sombras de objetos contrastantes y aisladas de los propios objetos;*
- 3.-El drama de objetos humanizados, petrificados, cristalizados o vegetalizados mediante camuflajes y luces espaciales;*
- 4.-La espectralización de algunas partes del cuerpo humano o animal aislados o reunidos de forma ilógica;*
- 5.-La fusión de perspectivas aéreas, marinas y terrestres;*
- 6.-LA fusión de visiones de abajo arriba y de arriba abajo;*
- 7.-Las inclinaciones móviles o inmóviles de objetos o de cuerpos humanos y animales;*
- 8.-La suspensión móvil o inmóvil de objetos y su permanencia en equilibrio;*
- 9.- Las dramáticas desproporciones de objetos móviles o inmóviles;*
- 10.- Las amorosas y violentas compenetraciones de objetos móviles e inmóviles;*
- 11.- La superposición transparente o semi transparente de personas y objetos concretos y de sus fantasmas semiabstractos con simultaneidad de recuerdo sueño;*
- 12.-El agrandamiento desbordante de una cosa minúscula casi invisible en un paisaje;*
- 13.-La interpretación trágica o satírica de la actividad mediante el simbolismo de objetos camuflados;*
- 14.- La composición de paisajes absolutamente extraterrestres, astrales, o mediúmnicos, mediante espesor, elasticidad, suaves profundidades, límpidas transparencias, valores algebraicos o geométricos, sin nada de humano, vegetal o geológico;*
- 15.-La composición orgánica de diversos estados de ánimo de una persona mediante la expresión tipificada de las partes más características de su cuerpo;*
- 16.-El arte fotográfico de objetos camuflados, dirigido a desarrollar el arte del camuflaje de guerra, empleado para confundir a los observadores aéreos.*

Todas estas experiencias se dirigen a adentrar siempre más la ciencia fotográfica en el arte puro y favorecer automáticamente los avances en el campo de la física, la química y la guerra.

*F.T. Marinetti – Tato.
16 de abril de 1930."*

⁹⁸ VV.AA. *Futurismo y Racionalismo*, catálogo de exposición, IVAM, Valencia, 1990, pág. 279.

Esta vuelta a la experimentación trajo consigo un interés renovado por toda técnica manipuladora, así el montaje, la multi-exposición, las velocidades de obturación bajas, el fotomontaje, y todo tipo de uso no canónico de la fotografía renace en los años treinta. Podemos afirmar que la fotografía futurista esta repleta de usos de lo compuesto, lo múltiple y lo complejo.

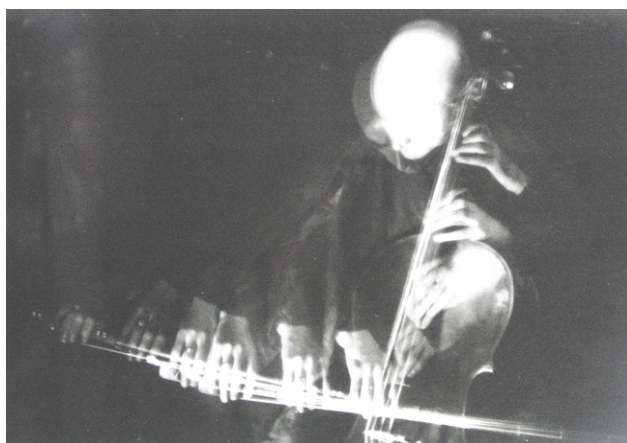


Ilustración 50. Alberto Montachinni. *El solista*. 1930.



Ilustración 51. Mario Bellusi. *Tráfico moderno en la anciana Roma*. 1930.

Las relaciones entre fotografía y futurismo vistas desde el siglo XXI son tremendamente interesantes, encontramos ejemplos de usos fotográficos asombrosamente contemporáneos, ejemplos cercanos al foto-performance y al arte de acción, cuestionamientos radicales del retrato fotográfico o ejemplos de fotografía documental de fuerte carácter vivencial que anticipan ciertos usos de la fotografía que hoy consideramos contemporáneos o posmodernistas.

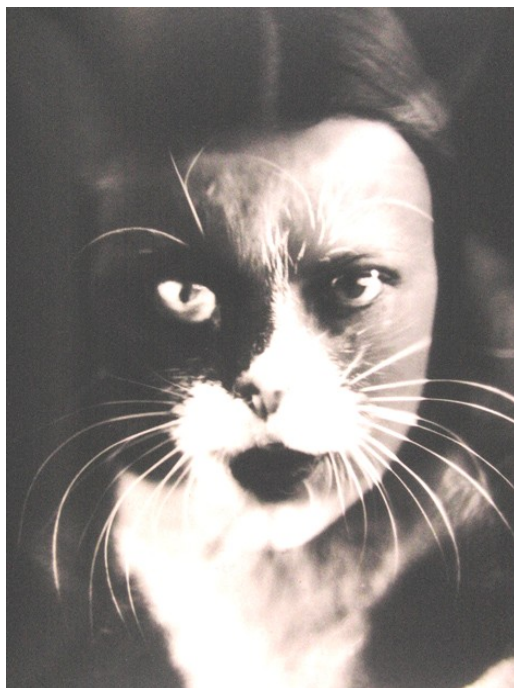


Ilustración 52. Wanda Wulz. *Cat+I*. 1932.

2.4.3. LA NUEVA VISIÓN.

La Nueva Visión nace en la década de los veinte en Alemania como consecuencia de la renovación visual planteada en la Bauhaus. Si bien es cierto que la Nueva Visión no es un concepto exclusivamente fotográfico, de lo que no hay duda es de la enorme importancia que tuvo como elemento catalizador de la nueva sensibilidad visual que se propugnaba desde la escuela alemana.

Moholy-Nagy construye las bases de este acercamiento a una Nueva Visión. En su obra *Pintura, fotografía y cine* de 1925⁹⁹ realiza una profunda reflexión sobre estos tres medios atendiendo a sus diferencias, parecidos e intercambios. Detrás de este análisis está la idea decimonónica de "obra de arte total" como una necesidad creadora universal que superase la separación entre arte y vida.

La luz se convierte en elemento central y constructivo de su teoría de una nueva forma de lo visual, la luz es el eje central de toda creación. La obra de este autor está presidida por este elemento, llegando a afirmar: "*Todo mi trabajo ha consistido en parafrasear la luz.*"¹⁰⁰

En su obra el autor propone un nuevo acercamiento a la fotografía, un medio que desde su punto de vista estaba siendo infrautilizado como disciplina específica.

*"Todas las innovaciones que han surgido desde entonces (a excepción de la radiografía) se basan en la idea de reproducción artística que imperaba en la época de Daguerre (hacia 1830): reproducción (copia) de la naturaleza en el sentido de las reglas de la perspectiva."*¹⁰¹

⁹⁹ Moholy-Nagy, L. *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 11.

¹⁰⁰ Moholy-Nagy, *Ibidem*, pág. 11.

Por sorprendente que pueda parecer para el gran público la fotografía sigue siendo hoy en día "reproducción y copia de la naturaleza". Tras ochenta años de cultura fotográfica la gran revolución de la imagen que auguraba Moholy-Nagy no se ha manifestado de una forma reveladora y rupturista, sino que más bien se ha producido de un modo velado y subrepticio.

En nuestra sociedad la imagen fotográfica se revela como una más de las herramientas de control, en vez de asumirse como un elemento de creación basado en la subjetividad.



Ilustración 53. László Moholy-Nagy. Retrato Múltiple. 1927.

La característica del aparato fotográfico como configurador de lo visual, la capacidad de la fotografía por perfeccionar y ampliar nuestra capacidad percepción de la realidad, es uno de los argumentos más lúcidos presentes en *Pintura, fotografía y cine*. Un razonamiento que nos parece especialmente pertinente en este estudio y que no podemos dejar de relacionar con ciertas ideas sobre la percepción expresadas por David Hockney.

La configuración de lo visual implica asumir el carácter modulable de nuestro sistema perceptivo, ya que éste es capaz de ser educado en nuevos paradigmas visuales. Los nuevos avances tecnológicos en lo visual nos invitan a ver de otro modo. Según esa idea los aparatos, las tecnologías o los medios nos "enseñan" en cierta medida a interiorizar nuevos acercamientos a la realidad.

*"Esto quiere decir que el aparato fotográfico es capaz de perfeccionar nuestro instrumento óptico, el ojo, o, en su defecto, de completarlo. Este principio ya ha sido aplicado en algunos experimentos científicos, como en el estudio de los movimientos (paso, salto, galope) y las formas zoológicas, botánicas y minerales (ampliaciones, tomas microscópicas), así como en otras investigaciones de las ciencias naturales."*¹⁰²

En este sentido la inspiración que sobre las vanguardias supone la imagen científica queda nuevamente expresada en este texto. La revolución visual que defiende Moholy-Nagy viene de la mano de los usos más instrumentales del medio, los usos carentes de intención estética

¹⁰¹ Moholy-Nagy, *Ibidem*, pág. 85.

¹⁰² Moholy-Nagy, L. *Op. Cit.* 2005, pág. 86.

se revelan como la verdadera fuente de La Nueva Visión. "Podríamos decir que contemplamos el mundo con ojos por completo diferentes"¹⁰³

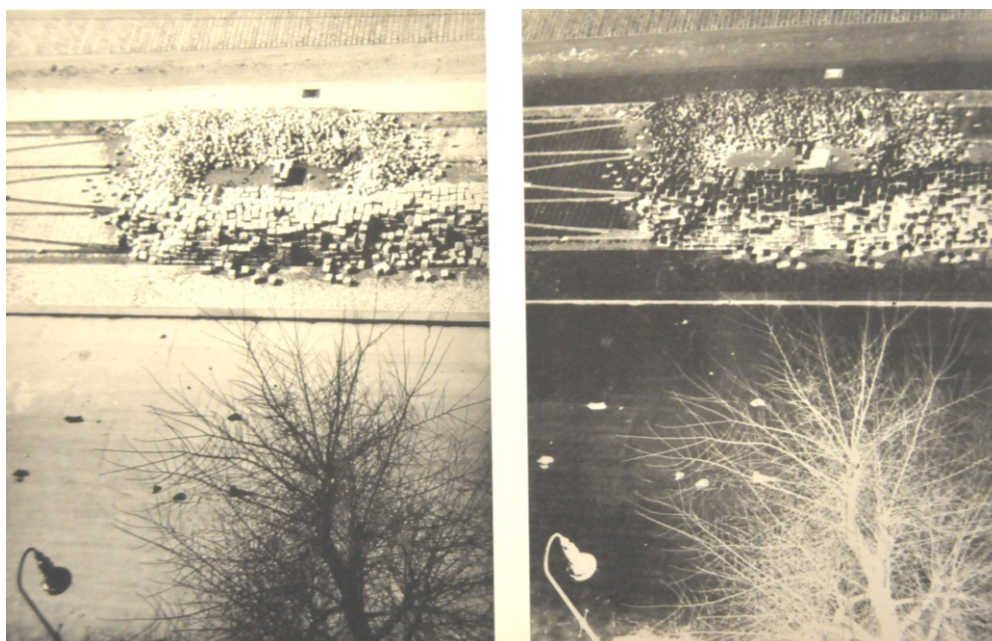


Ilustración 54. László Moholy-Nagy. Vista desde el estudio (positivo y negativo). 1928.

En toda esta valoración de la importancia de lo fotográfico que realiza el autor en sus textos, es especialmente interesante las reflexiones sobre la multiplicidad en fotografía expresada en "*Fotografía, forma objetiva de nuestra época*"¹⁰⁴ de 1936. Estas reflexiones son especialmente interesantes en el presente documento ya que en cierta medida apoyan nuestras ideas.

Moholy-Nagy establece como antagónicas las relaciones entre el cuadro y la serie. El primero es un elemento propio de la pintura y, por tanto, heredero del perspectivismo, la serie, en cambio, supone la culminación lógica de la fotografía como medio. Esta afirmación ha sido relacionada por algunos autores¹⁰⁵ con las ideas desarrolladas por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁰⁶ pero desde nuestro punto de vista Moholy-Nagy no estaba refiriéndose al carácter lo múltiple como reproducible, sino a la serie como lectura múltiple dinámica y cinética, contrapuesta a la lectura única y estática que propicia el cuadro ventana.

"No hay nada más sorprendente y, a la vez, más simple tanto en lo referente a su naturaleza como a su función orgánica, que una serie fotográfica. La fotografía culmina con toda

¹⁰³ Moholy-Nagy, *Ibidem*, pág. 87.

¹⁰⁴ Moholy-Nagy, L, *Fotografía, forma objetiva de nuestra época* en Moholy-Nagy, L. *Op. Cit.* 2005, pág.186.

¹⁰⁵ Dos ejemplos que relacionan el acercamiento a la serie de Moholy-Nagy con el texto de Benjamin, los encontramos en el texto de Dominique Baqué en la introducción de la edición de *Pintura, fotografía, cine*. de Gustavo Gili, Barcelona, 2005. Y en Oliva María Rubio, en Rubio O. M. *El arte de la Luz*, texto del catálogo de la exposición del mismo nombre dedicada al autor húngaro. Moholy Nagy, *El arte de la Luz*, La Fábrica editorial/Círculo de Bellas Artes, Madrid. 2010.

¹⁰⁶ Benjamin, W. *Op. Cit.* 2004.

*naturalidad; la serie no es un cuadro, y ninguno de los cánones de la estética pictórica se le pueden aplicar.*¹⁰⁷

Este punto de vista se acerca claramente a la idea de lo múltiple fotográfico que estamos defendiendo en el presente documento.



Ilustración 55. László Moholy-Nagy. *Sillas en Margate*. 1935.

La presencia de lo múltiple fotográfico en la obra de Moholy-Nagy es indiscutible. En sus trabajos encontramos gran variedad de ejemplos de este acercamiento, pudiendo observarse una clara huida de unidad representativa en pro de un espacio poliédrico y ampliado. Concretamente encontramos ejemplos de usos de exposiciones múltiples sobre el mismo negativo, ampliaciones compuestas por varios negativos, utilización de la serie fotográfica para explorar nuevas narrativas, un extenso uso del fotomontaje y la combinación de imágenes, un uso frecuente de transparencia, y un largo etcétera de innovaciones y usos revolucionarios del medio.

Todas estas ideas constituyentes de La Nueva Visión fueron recogidas en la exposición "*Film und Foto*" organizada por Gustaf Stotz en la Deutscher Werkbund de Stuttgart en mayo de 1929. Esa exposición consistió en una extensa selección internacional de fotógrafos y cineastas vinculados a una nueva concepción de la fotografía caracterizada por su visión rupturista e investigadora, una extensa muestra de una enorme diversidad que mostraba las múltiples posibilidades de un medio en auge.

Llama la atención las diferentes tendencias que aparecen representadas en esta exposición. Así encontramos fotógrafos vinculados al constructivismo ruso y a la fotografía soviética como, El Lissitzky, Stepanova, Rodchenko, entre otros muchos; Fotógrafos surrealistas como André Kertész, Eli Lotar, Man Ray, Max Ernst, Paul Outerbridge; Fotógrafos americanos cercanos a la fotografía directa como Edward Steichen, Imogen Cunningham, Edward y Brett

¹⁰⁷ Moholy-Nagy, *Fotografía, forma objetiva de nuestra época* en Moholy-Nagy, *Op. Cit.* 2005, pág. 191.

Weston, Charles Sheeler, Berenice Abbott; Fotógrafos de la Nueva Vision como Moholy-Nagy, Heinz Loew, Andreas Feininger, Willi Ruge; Fotógrafos de la nueva objetividad como Renger Patzsch o fotógrafos Dadaistas como Hans Richter, John Heartfield. Además de las distintas agrupaciones nacionales, se incluyó una sección histórica, de la mano de Erich Stenger, y otra dedicada a la cinematografía, a cargo del propio Hans Richter.



Ilustración 56. László Moholy-Nagy. *Film und Foto*. 1929.



Ilustración 57. Albert Renger-Patzsch. 1929.

"*Film und Foto*" supuso toda una reivindicación de la especificidad de la fotografía como medio. Además la muestra revelaba a la fotografía como un medio acorde y consecuente con los engranajes visuales que el mundo moderno reclamaba. *"La fotografía se convierte en el instrumento de la nueva visión. El objetivo del aparato funciona como un segundo ojo que amplía, multiplica, pero también educa la mirada natural, mostrándole un mundo conocido*

*bajo un ángulo hasta entonces desconocido. Se expresan por medio de contrastes de luz, contrastes de formas, escorzos, ángulos de visión inusitados, picados, contrapicados, primeros planos...”*¹⁰⁸ La visión fragmentaria y múltiple que propicia la fotografía se incorpora en el imaginario colectivo descubriendo nuevos modos de observar el mundo.

Las ideas de La Nueva Visión quedan expresadas en el texto que Franz Roh publicó en *Foto Auge* con motivo de la exposición “*Film und Foto*” y en que describe cinco niveles de aplicación del medio que dan una idea de la apreciación tan amplia y diversa que la nueva visión tiene de la fotografía “*Fotorealidad, fotograma, fotomontaje, foto en combinación con gráfica o pintura, foto en combinación con tipografía.*”¹⁰⁹

La tendencia a lo múltiple que en este estudio defendemos como elemento específico de la fotografía queda expresada por Roh en “*Mecanismo y expresión*” cuando dice: “*Lo fantástico de toda esta categoría no lo es tanto por la factura o el procedimiento-al igual que en ciertos estadios del cubismo- como de los temas: de sencillos fragmentos de realidad se elaboran unidades de objetos más complicados. Era significativa la utilización del principio del mosaico, utilizado hasta ahora para elementos neutros, como el color y la forma. La técnica fotográfica proporciona medios para esta posibilidad. Con todo, al montaje le subyace la necesidad profunda de la fantasía humana, como se ve no sólo en las imágenes futuristas, sino también en las bandas irlandesas, los capiteles románicos o las pinturas del Bosco o Breughel. En todos estos ejemplos la fantasía creativa e inusitada se explaya en compresiones de la realidad.*”¹¹⁰

2.4.4. LA NUEVA OBJETIVIDAD.

La Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) es una tendencia alemana que defiende la objetividad en el estilo y el contenido frente a la tendencia expresionista que tanto peso tenía en la cultura alemana de principio de siglo XX. La Nueva Objetividad se extiende a diversas manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, la literatura, la música y la fotografía.

En la década de los años 20 del siglo pasado surge en la Alemania de posguerra existía un rechazo a las corrientes artísticas expresionistas que estaban adquiriendo un carácter estereotipado y redundante. En ese contexto se produce un acercamiento a la objetividad inspirada en las tendencias constructivistas, futurista y cubistas, que estaban surgiendo en el resto de Europa.

¹⁰⁸ Rubio, O.M. *Momentos estelares, la fotografía en el siglo XX*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pág. 24.

¹⁰⁹ Roh, F. “*Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía*”, en Fontcuberta, J. *Estética Fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 151.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Mario-Andreas von Lüttichau¹¹¹, se refiere a la histórica división que Gustav Hartlaub planteó en el prólogo del catálogo de la exposición *Neue Sachlichkeit* de 1925 en Mannheim. Según Hartlaub podría establecerse dos vertientes en los artistas que participaban en la exposición. *"El primero –casi podría hablarse de un 'ala izquierda'–arrancando lo objetual del mundo actual y catapultando la experiencia con la velocidad y el grado de temperatura que le son propias. El otro grupo buscando más bien el objeto de carácter intemporal con el que ejecutar, en el ámbito del arte, las leyes universales de la existencia"*¹¹²

La Nueva Objetividad pretendía superar el carácter actual y concreto que para los modernistas tenía el expresionismo, buscaban una mayor trascendencia y un acercamiento al arte con una mayor perspectiva y amplitud.

En el ámbito de la fotografía destacan autores como Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, H. Gorny o Frintz Brill. Para estos autores la fotografía debía exaltar la técnica, la resolución, la precisión, en fin todos aquellos elementos puramente fotográficos que potencian la vertiente objetiva y neutral del propio medio.

La Nueva Objetividad es, por tanto, entendida como una vertiente alemana de la fotografía directa y del purismo fotográfico americano, la influencia de Photo-Secession en la fotografía alemana de principios de siglo XX está fuera de toda duda. Pero hay algo de lo que generalmente no se habla al observar el trabajo de la Nueva Objetividad y que para el presente estudio es fundamental: Las relaciones entre la nueva objetividad y la fotografía múltiple.

La presencia de lo múltiple es de enorme importancia en la Nueva Objetividad. La obra de dos de los grandes exponentes este movimiento como Karl Blossfeldt y August Sander, son claros ejemplos de la obsesión por procesos de documentación y seriación taxonómicos. Ambos fotógrafos realizan un trabajo con una metodología basada en la repetición catalogadora. En su obra, el método, la reincidencia, el ritmo, la serie, la sistemática, son ejes los fundamentales que configuran su trabajo.

Karl Blossfeldt realiza una catalogación fitológica, relacionada directamente con los clásicos herbarios botánicos. La finalidad de Blossfeldt era el estudio de las formas de la naturaleza, estudios que aplicaba a sus diseños gráficos. La cuestión es que la fotografía con su precisión, su carácter descontextualizado y la posibilidad de ampliar detalles, convertía estas piezas vegetales en auténticas obras de vanguardia. El carácter seriado, reiterativo y objetivo se convierte en elemento fundamental en el desarrollo de esta obra y directamente relacionado con la presencia de lo múltiple en fotografía.

¹¹¹ Von Lüttichau, M.A. *"Expresionismo y Alemania, Historia de una insurrección o la continuidad de un estilo nacional"* en Soika, A. (ed.) *Expresionismo Brücke*, Symposium, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, pág.101.

Blossfeldt en múltiples ocasiones, presentaba sus imágenes compuestas y en serie, algo que Bernd y Hilla Becher retoman en su renovación de la objetividad alemana propuesta a finales de los setenta y durante la década de los ochenta del siglo XX.

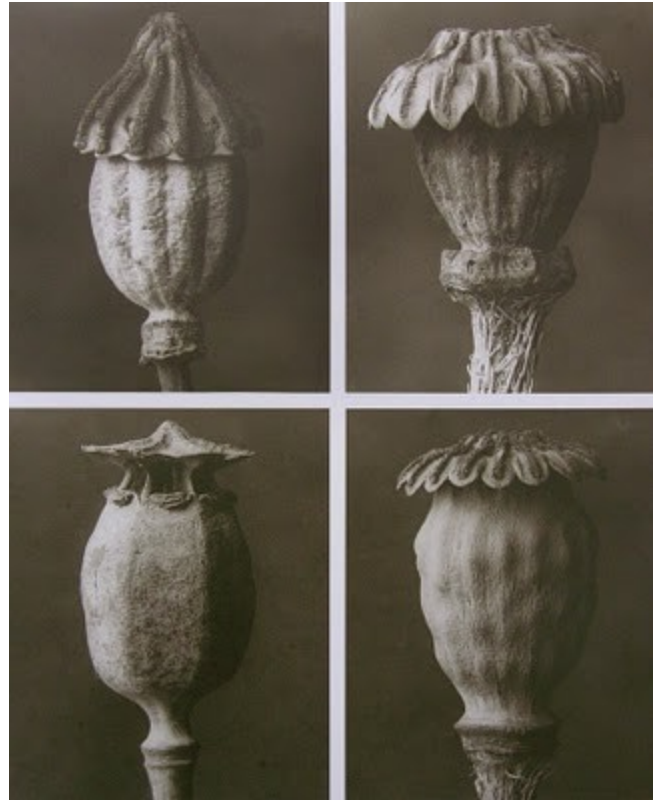


Ilustración 58. Karl Blossfeldt. *Art form in nature*. 1928.

La obra de August Sander es otro gran ejemplo de la serie como sistemática de trabajo. La documentación de tinte sociológico que acomete Sander, tiene una serie características que lo relacionan con lo múltiple fotográfico. El carácter metodológico de su propuesta, la objetividad casi científica, la seriación y lo sistemático de su proceder hacen que su obra se convierta en una cartografía de la sociedad alemana. La metodología de Sander se ha repetido frecuentemente a lo largo de la historia de la fotografía y podemos reconocer su influencia en autores tan célebres con Richard Avedon, Diane Arbus, Andy Warhol, el propio David Hockney o, más recientemente, Thomas Ruff o Rineke Dijkstra, por poner algunos ejemplos bien conocidos.



Ilustración 59. August Sander. *People of the 20th Century*. 1927.

2.4.5. DADÁ, EL SURREALISMO Y LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE.

Continuando con esta aproximación a lo múltiple fotográfico a través de las vanguardias toca ahora detenerse en las prácticas fotográficas del Dadaísmo y del Surrealismo. Tanto Dadá como su posterior evolución hacia el surrealismo están repletos de ejemplos en los que la repetición, la seriación, lo fragmentario o lo múltiple son protagonistas. La propia filosofía de estos movimientos artísticos potencia lo múltiple frente a lo simple. Esto unido a la fascinación que lo fotográfico ejercía tanto en las prácticas dadaístas como en el surrealismo, hace que la listas de ejemplos sea casi interminable.

La intención de romper con los presupuestos artísticos precedentes hace que, en Dadá primero y en el surrealismo después, se perciba una negación de tinte nihilista de la herencia cultural precedente. Pero en esta actitud anti-artística provoca como consecuencia un interés por cualquier forma de representar no canónica, la fotografía adquiere un papel relevante en esta búsqueda ya que ofrece a estos artistas elementos para sus fines.

2.4.5.1. Dadá

Breton hablaba de Dadá como un estado de ánimo, sus estrategias artísticas no son unificadas, su postura era "*...una actitud expresionista vital e individualista que bordeaba la negación de todos los valores.*"¹¹³ Dadá se alejaban de la formalidad presente en otros movimientos de vanguardia, más preocupados por la propia representación, y se sumergía en la irracionalidad creadora, en la ironía, en el automatismo, en la espontaneidad y en el cinismo. Dadá pretende ser un movimiento anti-artístico, anti-formal, anti-burgués, un movimiento que asumía el caos como punto de partida.

Esa indefinición de la que hacía gala Dadá es la responsable de que encontraran en lo simultáneo, en lo fragmentario y en lo múltiple algunas de sus principales características. Su concepción artística tiene como resultado la hibridación de géneros, la mezcla de lenguajes y procedimientos dando lugar a todo tipo de prácticas asociada al montaje, la poesía simulaneísta¹¹⁴, el collage, el fotomontaje, el montaje tipográfico, la yuxtaposición.

El "*principio collage*"¹¹⁵ fue una de las pautas más notables dentro del espíritu Dadá. La ausencia de estilo que proclamaban les permitía servirse de todo lo que se les antojaba fragmentándolo y descontextualizándolo.

¹¹³ Marchán Fiz, S., en el prólogo de la edición de Huelsenbeck, R. (ed), *Almanaque Dadá*, Huelsenbeck, R. Tecnos, Madrid, 1992, pág. 9.

¹¹⁴ La poesía simulaneísta aparece descrita en el Manifiesto Dadá de 1918, en Zurich fue práctica habitual en el Cabaret Voltaire. Marcel Janco, Huelsenbeck y Trsitán Tzara, recitaban diferentes textos al mismo tiempo. Riba, K. *La experimentación en el Lenguaje y la literatura, notas sobre la vanguardia literaria*, en Wisner, E. (coord.), *Historia de la Literatura. Volumen sexto. El mundo moderno, de 1914 hasta nuestros días*, Akal, Madrid, 2004, pág. 618.

¹¹⁵ "Este <<principio collage>> fue explotado al máximo por los protodadaístas y por los dadaístas, que no se privaron en absoluto de conferir valores alegóricos o simbólicos a sus obras objeto". Ramírez, J. A. *Op. Cit.* 2009, pág. 110.

A partir de 1918, debido al final de la Primera Guerra Mundial y a la proclamación de la república de Weimar, el Dadáismo berlinés toma un tinte político marcadamente radical. Así se produce una separación entre el Dadá de Zurich, más favorable a un arte abstracto, y el Dadá berlinés, fundamentado en la figuración. Precisamente el uso que los berlineses Hausmann, Heartfield, Baader, Höch o Enrst hacen del fotomontaje es la mejor prueba de esa sensibilidad lo fragmentario y múltiple que aportaba la fotografía.

El fotomontaje se convierte en *"correlato estético en consonancia con las incitaciones o experiencias perceptivas y emocionales de la realidad cambiante de la metrópolis y del universo técnico."*¹¹⁶ La simultaneidad y lo fragmentario, inauguran una nueva forma de creación acorde con la sensibilidad moderna.

Fotomontajes como *Vida y movimiento en la Universal City a las 12h. con cinco minutos del mediodía* (1919) de Heartfield y Grosz, *Dadá Cino* (1920) , *A B C D* (1920) de Hausmann, o *Corte con cuchillo de cocina* (1919) de Höch, son definidos por Marchán Fiz como *"La apoteosis de lo fragmentario"*.

La explosión del fotomontaje Dadáista supone por su riqueza formal y por su enorme complejidad uno de los ejemplos más destacados y claros de la presencia de lo múltiple en fotográfico. El Dadáismo, es en sí mismo, un movimiento fundado en el fragmento. La propia síntesis de sus obras basadas en el azar, en el recorte, en la descontextualización, en la relectura lúdica, en la provocación fomentaba una clara filosofía fundamentada en la falta de unidad de sus propuestas. Dadá carecía de estilo propio, no proponía un modelo claro de creación dando lugar a un movimiento heterogéneo sin estilo unificado, cuya característica fue el profundo nihilismo presente en sus propuestas.

*"...si nos remontamos a las primeras décadas del siglo XX, el fotomontaje Dadáista y constructivista del periodo de entre guerras también fue saludado como un lenguaje visual revolucionario, cuyo propósito consistía igualmente en descontextualizar de su entrono determinados registros fotográficos para unirlos entre sí y forjar con ellos una nueva realidad ficticia. Sin embargo desde su condición fragmentaria, el falseamiento que produce todo fotomontaje se hace evidente a primera vista en pro de una mayor claridad del mensaje transmitido. En la mayoría de los casos no habría lugar para el engaño visual- o el trampantojo- ya que se ponía voluntariamente en evidencia el carácter construido de la imagen."*¹¹⁷

El fotomontaje no pretende crear una imagen ilusionista ni unificada, su pretensión es simbólica y narrativa. Precisamente este carácter simbólico distingue claramente el fotomontaje de vanguardia de los montajes realizados en el siglo XIX que buscaban una finalidad ilusionista e integradora. Frente a aquellos, el fotomontaje de vanguardia busca el impacto que produce la yuxtaposición con el carácter paradójico y fragmentario que conlleva.

¹¹⁶ Marchán Fiz, S. *Op. Cit.* 1992, pág.14.

¹¹⁷ Gómez Isla J. *Poligrafías Digitales: Nuevas propuesta discursivas en torno a la creación fotográfica* Texto del Catálogo de la exposición *Ninfografías Infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2001, pág. 16.

*"Estas formas de expresión sin precedentes representaban la formación de la cultura con un alto nivel de abstracción. La descomposición de la cultura era precisamente la descomposición de estas abstracciones. La fragmentación de estas abstracciones equivalía al deterioro de la propia cultura."*¹¹⁸

La fotografía tiene entre sus características la propiedad de descontextualizar lo fotografiado. El cambio de escala, la fragmentación del encuadre, la falta de jerarquía, son ejemplos de cómo la fotografía permite y posibilita múltiples relecturas, para el Dadaísmo *"el trabajo del artista no consiste en hacer sino en reconocer"*¹¹⁹, la fotografía se integra perfectamente en la lógica constructiva Dadaísta posibilitando todo un mundo de paradojas visuales, como el mismo Hausmann diría:

*"Dadá es la malicia bien intencionada; además es la fotografía exacta, la única forma justificada de expresión figurativa y equilibrio en la vida comunitaria: cualquiera que libere sus propias tendencias en sí mismo es Dadá."*¹²⁰

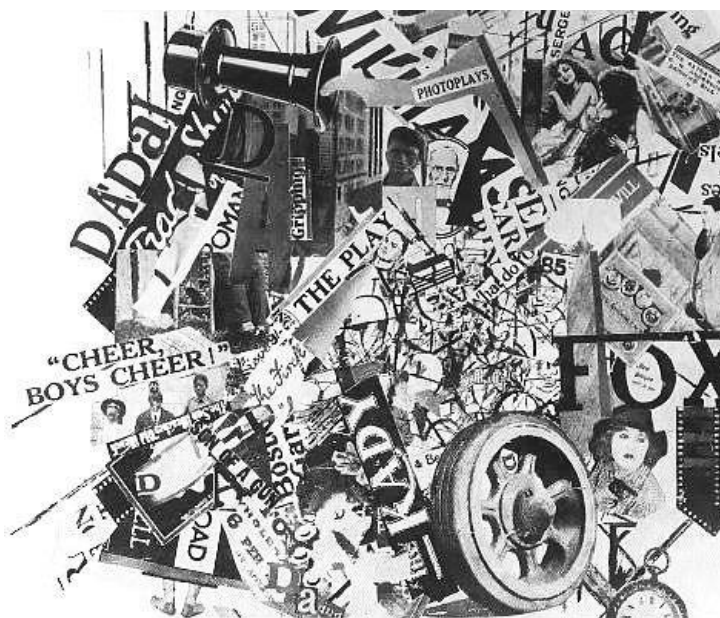


Ilustración 60. John Heartfield y George Grosz. *Vida y movimiento en la Universal City a las 12h. con cinco minutos del mediodía.* 1919.

¹¹⁸ Foster, S.C. *La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio* en Yates, S. *Op. Cit.* 2002, pág. 148.

¹¹⁹ Ramirez, J. A. *Las vanguardias Históricas: del Cubismo al Surrealismo*, en Ramirez, J. A., *Historia del Arte, El Mundo contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 238.

¹²⁰ Foster, S.C. *Op Cit.* 2002, pág.148.



Ilustración 61. Raoul Hausmann. *Dada Cino*. 1920.



Ilustración 62. Raoul Hausmann. *A B C D*. 1920.

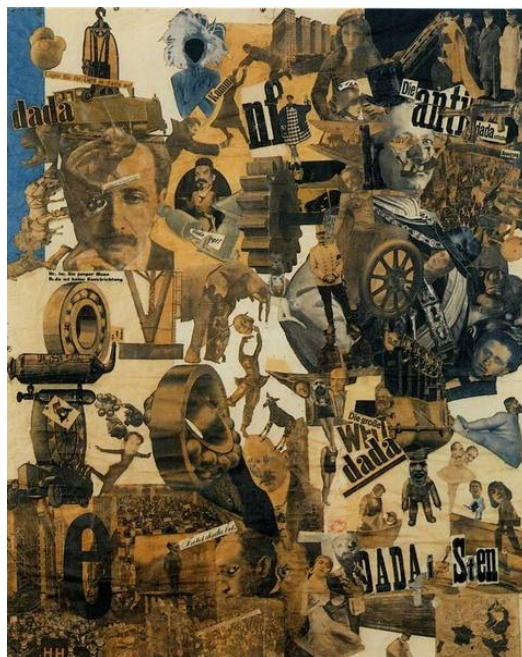


Ilustración 63. Anna Höch. *Corte con cuchillo de cocina*. 1919.

2.4.5.2. Surrealismo.

En 1924, con la Publicación del *Primer manifiesto* de André Bretón, se inicia de manera oficial el Surrealismo, compuesto por una serie de autores vinculados al Dadaísmo con el que comparten un buen número de estrategias creativas.

*"SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."*¹²¹

André Bretón buscaba permanentemente la revelación, para ello se servirán de estrategias como la "escritura automática", "el azar objetivo", "el encuentro turbador", "el amor loco", un acercamiento a la belleza basado en la belleza convulsa¹²² y en la erotización de lo

¹²¹ Bretón, A. *Primer manifiesto surrealista*, en Cirlot, L. *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Parsifal Ediciones, 1999, pág. 159.

¹²² Cuando Rosalind Krauss define lo que según Breton caracteriza la belleza Convulsa pone tres tipos de ejemplos: "En este manifiesto, Breton caracteriza la Belleza Convulsa sirviéndose básicamente de tres tipos de ejemplos. El primer tipo hace referencia al mimetismo, a aquellos casos en la naturaleza en que una cosa imita a otra; el ejemplo más conocido quizá sean las configuraciones en forma de ojos de las alas de las mariposas nocturnas. A Breton, como al resto de los surrealistas, le interesaba mucho el mimetismo [...] El segundo ejemplo de Breton es "la expiración del movimiento": la experiencia de algo que debería estar moviéndose pero que ha sido detenido, que se ha salido del carril o, como habría dicho Duchamp, que "se retrasa". [...] La convulsión que experimentamos ante el objeto parte de una percepción del mismo alejada del continuum de su existencia natural, de un alejamiento que priva a la locomotora de una parte de su entidad física y la convierte en un signo de la realidad que ya no posee [...] El tercer ejemplo bretoniano es el objeto encontrado o el fragmento verbal encontrado -ambos, ejemplos de azar objetivo-, en los que un emisario del mundo exterior transmite un mensaje que informa del destinatario de su propio deseo. El objeto encontrado es un signo de dicho deseo. El objeto que

cotidiano. Todas estas actitudes encuentran en la fotografía un verdadero aliado por mucho que Rossalin Krauss¹²³ no lo vea de este modo al afirmar que la actitud de Bretón hacia la fotografía es claramente contradictoria.

La obra de Marcel Duchamp supone un claro ejemplo de la influencia de lo múltiple fotográfico tanto en Dadá como en el Surrealismo. Duchamp presentó, en 1913, en La Exposición Internacional de Arte Moderno de Nueva York *Desnudo descendiendo una escalera* (*Nu descendant un escalier*). La obra, de clara inspiración fotográfica, supone una muestra de la presencia de lo múltiple en la pintura del artista surrealista. El autor había mostrado anteriormente su interés por la representación dinámica cuando en 1911 pintó obras como *Sonata* o *Dulcinea*.

Desnudo descendiendo una escalera está sin duda relacionado con los nuevos modos de representación del movimiento que trajo consigo la fotografía. Duchamp se sentía fuertemente atraído por las geometrías no euclidianas. Su interés por las nuevas geometrías y por representar la cuarta dimensión es un tema recurrente en su obra. La influencia que sobre el autor tuvieron por un lado los futuristas italianos y por otro las nuevas formulaciones geométricas que se estaban planteando desde la física, dieron como resultado esta obra.



Ilustración 64. Marcel Duchamp. *Nu descendant un escalier*. 1912.

Breton utiliza al comienzo de *L'Amour fou* demuestra perfectamente la condición signica de la Belleza Convulsa.” Krauss, R. *Op. Cit.* pág. 126.

¹²³ “Se podría suponer que Bretón desprecia la fotografía. En tanto que medio de comunicación esencialmente realista, la fotografía tendría que haber sido rechazada por el poeta.” Krauss, R. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 113.

La influencia de la fotografía de Marey es patente "es una de las mejores adaptaciones de las fotografías de Marey en toda la pintura de aquellos años"¹²⁴ La cronofotografía y la descripción secuencial del movimiento en las que investigó el fotógrafo francés, interesaron mucho a Duchamp como él mismo reconoce:

"Sí. Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo indicaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explicaba la idea del paralelismo elemental. Ello tiene un aspecto muy presuntuoso como fórmula pero es divertido.

Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco ese procedimiento en el esbozo pero, primordialmente, en el último estadio del cuadro. Ello debió ocurrir de un modo definitivo entre diciembre y enero de 1912."¹²⁵

En la temática del cuadro se percibe el influjo de Muybridge en cuanto coincide con un tema ampliamente tratado por Muybridge¹²⁶. Este había fotografiado en numerosas ocasiones desnudos femeninos bajando escaleras en sus estudios del movimiento humano, series que Duchamp debía conocer.

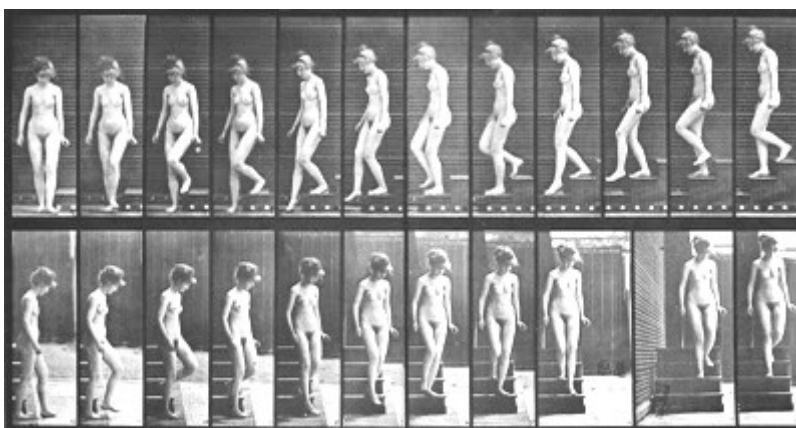


Ilustración 65. Eadweard Muybridge. *Human figure in motion*. 1901.

¹²⁴ Ramírez, J. A. *Op. Cit.* 2009, pág. 53.

¹²⁵ Cabanne, P. *Coversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1984, pág. 26.

¹²⁶ Eadweard Muybridge publicó *The Human Figure in Motion* en 1901 tras el enorme éxito de *Animals in Motion* de 1899. La presencia de desnudos se justificaba por el interés científico de las series, pero los numerosos desnudos femeninos en poses poco justificadas hicieron que tras las imágenes de Muybridge algunos viesen cierto contenido erótico.

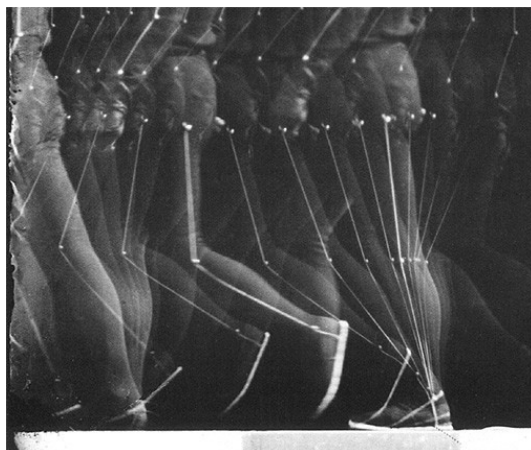


Ilustración 66. Étienne-Jules Marey. *Cronofotografía*. Hacia 1884.

Duchamp habla de la pretensión de describir de la mecánica del movimiento. La abundancia de trazos o estelas buscan dar unas sensaciones de movimiento y velocidad, claramente emparentadas con el fotodinamismo futurista. Aun tratándose de pintura y no de fotografía, podemos observar la evidente presencia de lo múltiple fotográfico como elemento configurador en la obra de Duchamp.

La fotografía tiene una enorme presencia en el proyecto surrealista. Las revistas surrealistas, *"La revolution surrealiste"* (1924-29), *"Le surrealisme au service de la révolution"* (1930-33), *"Minotaure"* (1933-39), la revista *"Documents"* (1929-30) o publicaciones como *"Nadja"* (1928), *"Les vases communicants"* (1932) o *"L'Amour fou"* (1937), estaban ilustradas con imágenes fotográficas. Bretón se inspiraba en las aplicaciones instrumentales de la fotografía para ilustra estas publicaciones, así las imágenes que usaba evocaban la frialdad de fotografía científica, de la fotografía etnográfica, de la fotografía documental, la integración de estas imágenes respondía a una lógica de la descontextualización y la ambigüedad. En numerosas ocasiones esta ambivalencia se veía acentuada por recursos como la seriación, el fragmento, la repetición, la comparación, estrategias claramente relacionadas con lo múltiple y lo compuesto.

El surrealismo encuentra en la fotografía un medio propicio para sus intereses. La fotografía, un medio considerado "realista", facilita toda posibilidad de usos tergiversadores, engañosos e intermedios que excitan la sensibilidad surrealista, *"se diría que sienten una irresistible atracción hacía ese medio de reproducción mecánica que, sin lugar a dudas, les ayuda a confeccionar lo que se podría llamar universo heteróclito, dónde el estilo es rechazado como definición estática para convertirse en una especie de galería de imágenes"*¹²⁷ La acumulación de imágenes excita los mecanismos de la memoria inconsciente y el automatismo creativo, por lo que estas prácticas acumulativas resultaban muy sugerentes para los surrealistas. El recurso de la acumulación iconográfica ya había sido desarrollado en

¹²⁷ De Diego, E. *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, pág. 14.

su *Atlas Mnemosyne* por Aby Warburg¹²⁸ entre los años 1924 y 1929, una reveladora propuesta que muy probablemente conocieran los artistas surrealistas.

Los usos y prácticas que de la fotografía hacen los surrealistas son tan complejos, variados y diversos que se hace difícil clasificarlos. Rossalin Krauss en *Lo Fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*¹²⁹ nos ofrece un abanico de géneros en un intento de clasificar las tendencias de la fotografía surrealista que a continuación presentamos:

"1. Las imágenes perfectamente banales de realizadas por Boiffard para Najda, de Bretón; 2. Las fotografías menos banales pero también sin manipulación (straight) publicadas por Boiffard en Documents (como las que ilustran el texto de Bataille sobre el dedo gordo del pie); 3. También "sin manipular" pero planteando ciertas cuestiones sobre el estatuto de testimonio fotográfico, las imágenes documentales de objetos escultóricos que existían únicamente para ser fotografiados y que después se desmontaban (por ejemplo, Hans Bellmer y Man Ray). Después llegamos al vasto conjunto de los procedimientos de manipulación de la imagen: 4. La utilización frecuente de copias en negativo; 5. El recurso de las exposiciones múltiples o las copias realizadas por montaje; 6. Diversas clases de manipulación con ayuda de espejos como en las Dsitorciones, de Kertesz; 7. los procedimientos hechos célebres por Man Ray. La solarización y la imagen realizada sin cámara fotográfica -la rayografía- (...) y por último la técnica de Raoul Ubac denominada "brûgale" (quemado) que consistía en fundir la emulsión..."

Sorprendentemente Krauss no incluye en esta lista el fotomontaje. Según la autora el fotomontaje raramente fue usado por los fotógrafos surrealistas, algo con lo que en este estudio no estamos en absoluto de acuerdo ya que existen numerosos ejemplos de fotomontajes surrealistas. Tanto el fotomontaje como el fotocollage, fueron usados por André Breton, Max Ernst, Paul Eluard, Wilfredo Lam, Dora Maar, Raoul Ubac, Maurice Tabard, Salvador Dalí y un largo etcétera.

¹²⁸ El *Atlas Mnemosyne*, que plantea Aby Warburg, consiste en una propuesta acumulativa de imágenes con el cual el autor pretende realizar un atlas iconológico del arte y de la memoria occidental. Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

¹²⁹ Krauss, R. *Op. Cit.* 2002, pág. 115.

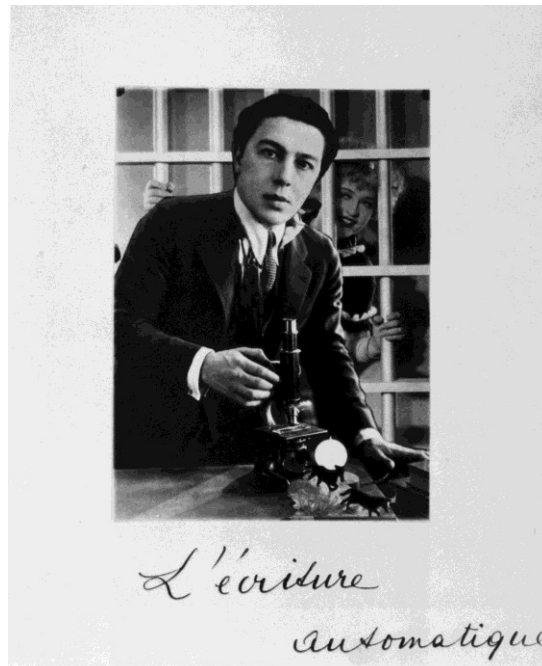


Ilustración 67. André Breton. *La escritura automática*. 1938.

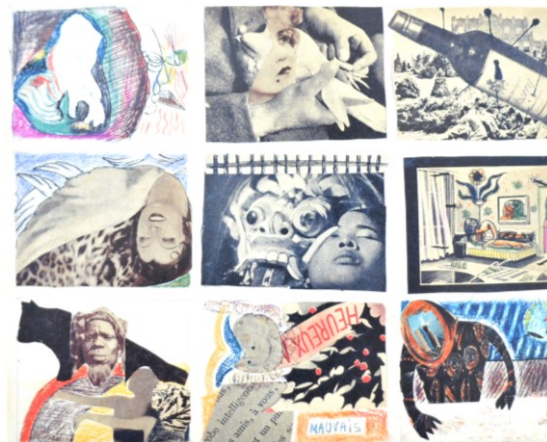


Ilustración 68. Anonyme, André Breton, Wilfredo Lam. *Jeu de Marseille*. 1940.



Ilustración 69. Raoul Ubac. *La Rue derrière la gare*. 1936.



Ilustración 70. Jean Arp, Oscar Dominguez, Marcel Jean, Sophie Taeuber-Arp. *Cadáver exquisito*.1937.



Ilustración 71. Claude Cahun. *Prends un petit bâton pointu*.1936.

El recurso de la múltiple exposición del que sí nos habla Krauss en su catálogo de prácticas fotográficas surrealistas es usado con profusión por los fotógrafos surrealistas, abundan los ejemplos de este tipo de construcción fotográfica que tiene en lo compuesto, en lo polisémico y en lo complejo su razón de ser. La múltiple exposición fue ya usada por el constructivismo ruso, pero parece que este método encaja muy bien con la sensibilidad surrealista ya que es retomado con insistencia, dando lugar todo un subgénero dentro de las prácticas surrealistas.

Se podría decir que la múltiple exposición no es exactamente un fotomontaje pero, ¿No es una estrategia muy similar? , ¿No parte de unos principios de yuxtaposición y montaje muy similares?



Ilustración 72. Roger Parry. *Banality*. 1930



Ilustración 73. Maurice Tabard. *Cabeza con sombrero y doble ojo*. 1929.



Ilustración 74. Man Ray. *La Marquisa Casati*. 1922.

En este recorrido por la fotografía surrealista y su relación con lo múltiple no podemos dejar de atender al uso del retrato múltiple como un síntoma de la voluntad de estos artistas de crear un grupo consolidado. No deja de ser curiosa esta obsesión por usar la fotografía como recurso documental con una clara finalidad auto-referencial. Breton tenía cierta predilección por los retratos en grupo de los miembros del movimiento surrealista. Esta afición a los retratos fue derivando en costumbre hasta el punto de considerar el “retrato de grupo” como un género típico del surrealismo.¹³⁰

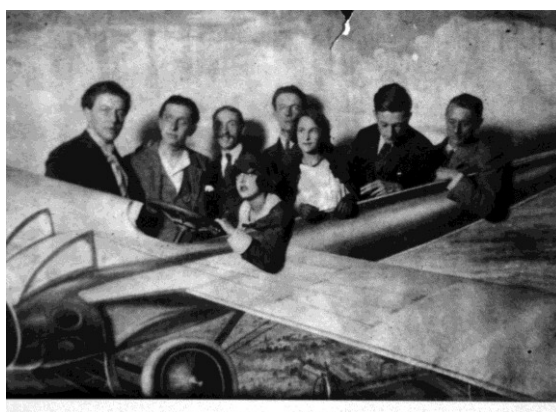


Ilustración 75. Breton con un grupo de Surrealistas. 1923.

¹³⁰ Así, al menos, lo considera Didi-Huberman en *El antromorfismo desgarrado, según Georges Bataille* en *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*. Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, pág. 43.



Ilustración 76. Man Ray. *Damero surrealista*. 1934.

Los retratos en grupo respondían a una lógica cercana al archivo policial, un tipo de retratos que rechazaba la pose en pro de la simple presentación, la acumulación de rostros producía de inmediato relaciones automáticas entre los personajes. La instalación del primer fotomatón en París en 1928, fue saludada con gran alegría por los surrealistas. La máquina suponía un verdadero *readymade* que producía fotos de un modo totalmente automático, sin ningún juicio estético aparente, cualidades que hicieron que muchos surrealistas usaran el fotomatón como instrumento de automatismo creativo.

El carácter seriado de las imágenes producidas por el fotomatón, invitaba inevitablemente a realizar micro secuencias, en las que los surrealistas narraban acciones de un modo no programado. El carácter múltiple junto con el automatismo hizo que el fotomatón se convirtiese en una herramienta de uso habitual para los surrealistas. Curiosamente ese atractivo por el fotomatón lo encontramos a lo largo de toda la fotografía del siglo XX, Artistas Pop como Andy Warhol o el propio David Hockney también se sintieron muy atraídos por esta herramienta.

Ilustración 77. Elouard. *En el fotomatón*. 1930.



Ilustración 78. Yves Tanguy. *Fotomatón*. 1928.

Todos estos ejemplos de retrato múltiple remiten irremediabilmente a la fotografía antropológica, científica y policial desarrollada en el siglo XIX. Un tipo de fotografía carente de toda intención estética, una fotografía que buscaba el registro documental y que responde a uno de los principios enunciados por Breton en el primer manifiesto surrealista "*sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*" ¹³¹

La fotografía antropológica y científica no dudaba en fraccionar el cuerpo, en cambiar de escala sus diversas partes, en repetir elementos, en ser combinada con texto, en aislar visualmente ciertas zonas, en sobre impresionar negativos. Estas prácticas puramente instrumentales se convertían en fuente de inspiración para la sensibilidad surrealista.

Aunque podríamos poner multitud de imágenes que confirman esta relación entre surrealismo y fotografía instrumental hemos recurrido a tres ejemplos suficiente mente ilustrativos.

La primera, ya citada en el epígrafe dedicado a *Cartes de visite*, es el montaje de René Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, de 1929, que no podemos dejar de relacionar con la fotografía de los comuneros realizada por Disdéri en 1871. También nos hemos permitido comparar *El fenómeno del éxtasis*, de 1933, de Salvador Dalí, con las tablas sinópticas de Bertillon, vistas también a lo largo de esta investigación. Y ,por último,

¹³¹ Breton A. *Op. Cit.* pág.159.

no hemos podido evitar comparar el dedo de Boiffard con la fotografía de uso científico para estudiar la anatomía del cuerpo humano, tan habitual en el siglo XIX.

Ilustración 79. R. Magritte. *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. 1929



Ilustración 80. Disdéri. *Los comuneros en sus ataúdes*. 1871.

Ilustración 81. Salvador Dalí. *El fenómeno del éxtasis triptico*. 1933.

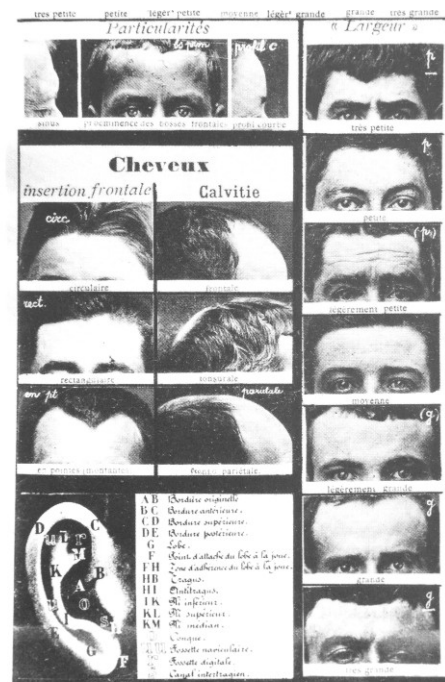


Ilustración 82. Albert Bertillon. *Tabla sinóptica fisiológica*. 1895.

Ilustración 83. J.A. Boiffard. *Gros Orteil*. 1929.

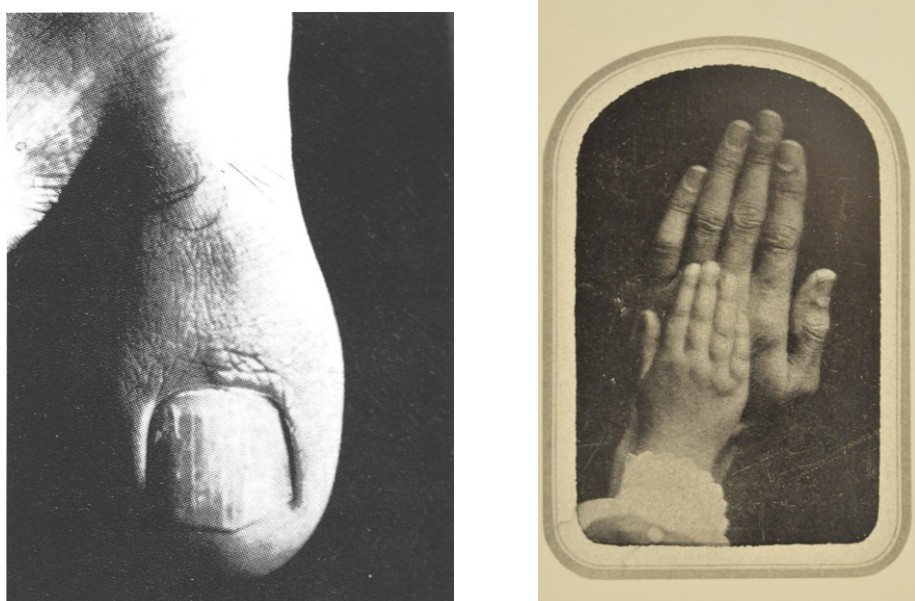


Ilustración 84. Anónimo. *Daguerrotipo*. 1860.

El acercamiento al cuerpo que propician los surrealistas busca según Didi-Huberman "*Descomponer las formas tradicionales de antropomorfismo, exasperar toda imagen del hombre para mejor destruir la idea y con ella toda la tradición, cristiana y iconográfica, del mismo antropomorfismo divino.*"¹³² Y para ello en numerosas ocasiones se sirve de lo múltiple fotográfico.

Para acabar con este recorrido a través de lo múltiple en la fotografía surrealista debemos reparar en ciertos usos secuenciales presentes en estos autores. La secuencia provoca una narrativa que se contrapone a la visión unitaria y congelada de la imagen única jugando con la representación temporal y con el tiempo imaginado.

Encontramos gran cantidad de ejemplos de narrativa secuencial en el surrealismo, ya nos hemos referido al uso del fotomatón en este sentido, pero además encontramos otros usos de las secuencias más elaborados y complejos. Magníficas son las series realizadas por Marx Ernst, por Boiffard, por Roland Penrose, por Cahun, por Man Ray, por Hans Bellmer, Ubac, Nougé o Magritte entre otros.

¹³² Didi-Huberman, G. *Op. Cit.* 1995, pág. 43.

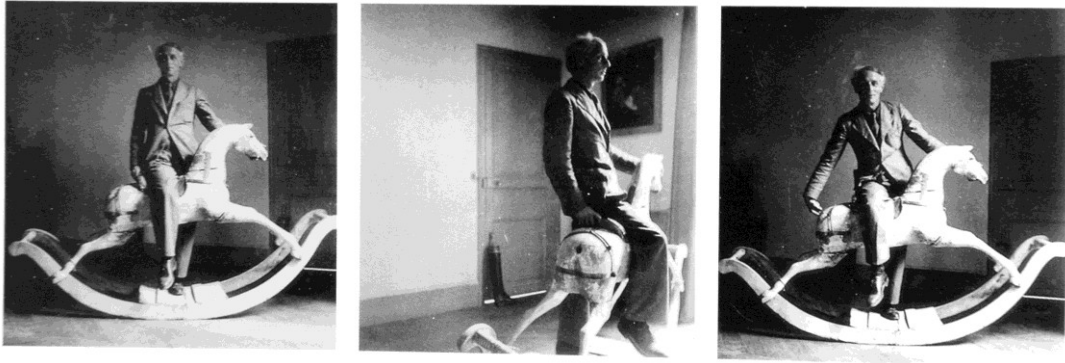


Ilustración 85. Max Ernst. *Balancín*. 1938.

Ilustración 86. Claude Cahun. *El autorretrato de Claude Cahun*. 1928.

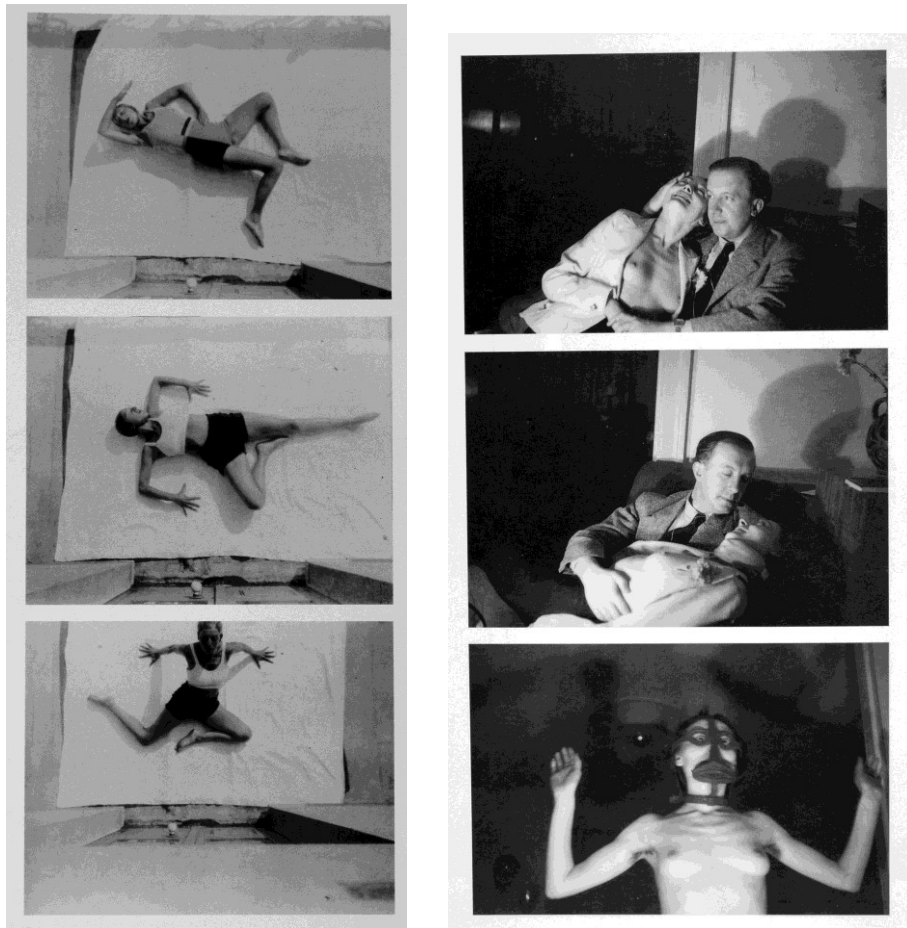


Ilustración 87. Roland Penrose. *Tríptico*. 1936.

No cabe duda de que tanto los usos fotográficos desarrollados por los dadaístas como las diferentes aproximaciones a lo fotográfico por parte de los artistas surrealista están presididos por lo polisémico, lo múltiple, lo fragmentario y lo compuesto. Por lo que se podría afirmar que lo múltiple fotográfico supone una de las principales característica de este tipo de fotografía.

2.5. EL POP ART Y LAS RELACIONES CON LO MÚLTIPLE.

2.5.1. INFLUENCIAS DEL POP.

2.5.1.1. Dada y el surrealismo.

2.5.1.2. Walker Evans.

2.5.1.3. Del expresionismo abstracto al Neo Dadá.

2.5.2. LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN EL POP ART.

2.5.3. EL ESPACIO PICTÓRICO EN EL POP ART.

2.5. EL POP ART Y LAS RELACIONES CON LO MÚLTIPLE.

En el capítulo anterior hemos realizado un recorrido a través de los movimientos de vanguardias en busca de lo múltiple fotográfico. En este camino hemos podido comprobar cómo la fotografía, encuentra en lo múltiple, lo fragmentario, lo combinado, lo compuesto, estrategias que fundamentan sus características como medio.

Antes de acometer la segunda parte de esta investigación centrada en la obra de David Hockney creemos necesario realizar un acercamiento a las relaciones entre Pop Art y las prácticas fotográficas basadas en lo múltiple. Pese al grito "Yo no soy un artista Pop"¹³³ que, según Paul Melia, proferiría David Hockney en 1962, la consideración general es que Hockney es un artista Pop Art.

*"Aunque nunca se estuvo de acuerdo con la cultura de consumo, al contrario que otros alumnos del mismo curso, en especial Derek Boshier, Allen Jones y Peter Phillips, quienes se destacaron a principios de 1960 como instigadores del arte Pop, no por eso dejó de compartir el tono iconoclasta e irreverencia de dicho movimiento, en el cual se encontró, si bien a regañadientes, atrapado."*¹³⁴

En este momento de nuestra investigación, creemos necesaria una aproximación a este movimiento artístico surgido en los años sesenta del siglo pasado analizando sus influencias y algunas de sus consecuencias en el ámbito de la fotografía.

Se podría afirmar que el Pop Art es una de las corrientes artísticas que más ha trabajado con la imagen fotografía como herramienta plástica integrada en el proceso creativo. Los artistas Pop se sintieron atraídos por la naturaleza mecánica de la imagen fotográfica, usándola de manera habitual como un ingrediente más en su obra. Este continuo y constitutivo uso de la fotografía trae consigo una intensa relación entre las prácticas Pop y la fotografía. El uso puramente instrumental de la fotografía por parte de estos artistas es sorprendente por la variedad de propuestas, por la novedad de las formulaciones, y por un acercamiento sin complejos al medio. Fruto de todo ello, las relaciones entre fotografía y Pop Art, suponen en muchos sentidos una renovación del medio fotográfico, desligado del purismo clásico que se daba en la fotografía de los años sesenta.

¹³³ Melia, P. y Luckhardt, U. *David Hockney*, Prestel, Munich, 2007, pág. 8.

¹³⁴ Livingstone, M. *David Hockney*, catálogo de exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1992, pág. 14.

"...muchos pintores Pop manifiestan la completa unión entre pintura y fotografía, entre lo hecho a mano y el ready made, en donde la vieja distinción entre arte abstracto y arte figurativo se hace enormemente complicada, por no decir enteramente inútil"¹³⁵

Sin lugar a dudas, a partir de las prácticas del Pop Art se abre una relación entre fotografía y pintura sin precedentes. La fotografía y la pintura se integran, la hibridación de medios artísticos a partir de este momento no tendrá marcha atrás. La imagen fotográfica es usada como modelo de realidad; la pintura no se fija en la realidad visual sino en la fotografía.

Los artistas Pop encuentran en la fotografía toda una serie de elementos que ponen de manifiesto el carácter puramente convencional de la imagen de origen óptico-fotográfico: la descontextualización de la imagen, la seriación, los procesos reproductivos, el collage fotográfico, la trama, el recorte, el desenfoque, el negativo, etc, son recursos usados por estos artistas. El Pop Art comprende que la realidad contemporánea es una realidad construida según el paradigma de consumo capitalista, una realidad divorciada de la naturaleza, en dónde hasta la percepción directa ha sido sustituida por la imagen, por el icono, por el medio. Algo que Benjamin Buchloh denomina *capitalismo nihilista*¹³⁶, al referirse a la actitud de Warhol.

A la hora de analizar el Pop Art como movimiento, nos encontramos con que debido a la heterogeneidad tanto de sus componentes como de sus resultados, el Pop Art es un movimiento tan difícil de clasificar que muchos ven en él el primer movimiento artístico Posmodernista¹³⁷. Los artistas Pop usan todo tipo de medios y técnicas para desarrollar su obra, así la ruptura de géneros que las vanguardias anunciaban se hace efectiva en las obras de los artistas Pop.

2.5.1. INFLUENCIAS DEL POP.

Los orígenes del Pop Art, se sitúan en Gran Bretaña en torno a 1952. En esos años en el ICA (Institute of Contemporary Arts) se formó un grupo de artistas bastante dispar formado por artistas plásticos, arquitectos, fotógrafos, teóricos, etc. denominado *The Independent Group*. Este grupo se replanteaba desde una nueva óptica las clásicas relaciones entre arte y modernidad que tanto preocuparon a las vanguardias históricas. En los años cincuenta, los grandes discursos renovadores de las vanguardias eran percibidos con descreimiento e ironía, algo que anticipaba actitudes que podríamos denominar posmodernista. La omnipresencia de los medios de masa en nuestra cultura invitaba a estos artistas a fantasear con un mundo distópico y manipulable, donde toda información visual es producto de los *mass media*.

Nombres tan significativos como Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton o el fotógrafo Nigel Henderson integrarán este grupo pre-pop. Sin duda, *The Independent Group*, (y sus

¹³⁵ Foster, H. *Pop Art, Contemporary perspectives*, catálogo de exposición, Princeton University art Museum, Yale University Press, New Haven, 2007, pág. 11.

¹³⁶ Buchloh, B. *The Andy Warhol Line* en *The work of Andy Warhol*, Bay Press, Seattle, 1989, pág.24.

¹³⁷ Harrison. S. *Pop art and the origins of post-modernism*, Cambridge University Press, 2001.

reuniones) supuso el germen del Pop británico cuya eclosión tendría lugar en 1956 con la exposición "*This is tomorrow*", en la Whitechapel Art Gallery de Londres.

Precisamente en esa exhibición, Richard Hamilton presentó "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*", un fotomontaje que se convirtió inmediatamente en el símbolo del Pop Art británico, en el que Hamilton proyecta todas las fantasías de consumo americanas que tanto atraían a una sociedad británica todavía en reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial.



Ilustración 88. Richard Hamilton. "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*".1956.

R. Hamilton, "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*".1956.

En el Pop Art se perciben influjos procedentes de muchos ámbitos, (artísticos, culturales, mediáticos, formales, etc.) pero queremos detenernos en tres influencias que consideramos especialmente relevantes: Dadá y el surrealismo, la obra del fotógrafo Walker Evans y la oposición a las posturas del Expresionismo Abstracto.

2.5.1.1. Dadá y el surrealismo.

Insistiendo en que el Pop Art se trata de un movimiento muy heterodoxo, de lo que no hay duda es que una de las grandes influencias del Pop proviene de los movimientos de vanguardia, y en especial el Surrealismo y el Dadaísmo. Las estrategias y los modos de creación se encuentran muy cercanas al dadaísmo, hasta el punto de que en principio se barajaron los términos como Neo Dada y Neo-Surrealistas para referirse a ellos.

*"Antes de ser llamados con el nombre que marcaría una época se habían barajado varias posibilidades desde las revistas especializadas: Neo-Dada, Neo-Surrealistas, Pintores de vida corriente o de lo banal e incluso, Nuevos realistas [...]"*¹³⁸

Esta asociación entre Dadá y el Pop es algo que aunque es obvio no sentó bien a todo el mundo, como escribiera Marcel Duchamp: *"Este neo-Dadá al que llaman nuevo realismo, pop art assemblage, etc., es una fácil manera de salir del paso, y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los ready-mades pensé en atentar contra la estética. En el neo-Dadá han cogido mis ready-mades y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética."*¹³⁹

Quizás Duchamp no entendió la fuerte ironía que subyace en el hecho que él mismo describe. El acercamiento al objeto de consumo que se produce en los años 50 y 60 hace que cambie la actitud hacia el mismo, los objetos no se valoran por lo que son, sino por su significación.

La trascendencia del fragmento encontrado propia del surrealismo, el uso de la fotografía convertida en signo y no con un valor icónico o como sustituta de realidad alguna, la connotación subconsciente de la imagen mecánica fotográfica, etc. son herramientas que el Pop retoma y que ya estaban totalmente integrados en tradición surrealista y que tiene que ver con la *Belleza Convulsa* surrealista.

Cuando Rosalind Krauss define lo que según Breton caracteriza la *Belleza Convulsa* pone tres tipos de ejemplos: *"En este manifiesto, Breton caracteriza la Belleza Convulsa sirviéndose básicamente de tres tipos de ejemplos. El primer tipo hace referencia al mimetismo, a aquellos casos en la naturaleza en que una cosa imita a otra; el ejemplo más conocido quizá sean las configuraciones en forma de ojos de las alas de las mariposas nocturnas. A Breton, como al resto de los surrealistas, le interesaba mucho el mimetismo [...]* El segundo ejemplo de Breton es *"la expiración del movimiento": la experiencia de algo que debería estar moviéndose pero que ha sido detenido, que se ha salido del carril o, como habría dicho Duchamp, que "se retrasa".[...] La convulsión que experimentamos ante el objeto parte de una percepción del mismo alejada del contínuum de su existencia natural, de un alejamiento que priva a la locomotora de una parte de su entidad física y la convierte en un signo de la realidad que ya no posee [...]* El tercer ejemplo bretoniano es el objeto encontrado o el fragmento verbal encontrado -ambos, ejemplos de azar objetivo-, en los que un emisario del mundo exterior transmite un mensaje que informa del destinatario de su propio deseo. El objeto encontrado es un signo de dicho deseo. El objeto que Breton utiliza al comienzo de *L'Amour fou* demuestra perfectamente la condición sígnica de la *Belleza Convulsa*." ¹⁴⁰

¹³⁸ De Diego Estrella. *Op. Cit.* pág. 127.

¹³⁹ Citado por Lucie-Smith, *Op Cit.* pág. 187.

¹⁴⁰ Krauss, R. *Op. Cit.* pág. 126.

Estos tres ejemplos de *Belleza Convulsa* podrían extrapolarse al Pop Art, si bien, en éste, la fuente de recursos es reiteradamente una sociedad de consumo cuya naturaleza es artificial. Teniendo esto en cuenta, la emulación se produce en la imitación, Litchestein, o Warhol son ejemplos de ello.

La des-ubicación, la repetición y lo múltiple, el cambio de situación de los objetos habituales, unido al uso recurrente de representaciones de máquinas, automóviles, etc. enlaza con el segundo ejemplo bretoniano "la expiración del movimiento". Por último, el *Objet Trouvé* es una estrategia implícita en la mentalidad Pop, el fragmento de realidad se convierte en fragmento simbólico, en fragmento verbal.

Se puede considerar, por tanto, que el Pop Art es una relectura del Surrealismo y de Dadá que tiene lugar en un época de descreimiento y de consumo. El sentimiento épico de las vanguardias se hace banal y ridículo, se sustituye por la ironía. Ironía como único recurso para escapar del propio consumo. A la luz del Pop el Surrealismo muestra, aunque nos pese, una nueva faceta, que da la razón a Sontag cuando dice:

*"El surrealismo es una afección burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es típicamente burguesa [...]"*¹⁴¹

El Pop Art ya sea americano o británico toma los medios de masas como fuente de inspiración y de referencia. La realidad filtrada por los medios, la realidad de segunda mano, que caracteriza a la era de la fotografía. El Pop Art tiene mucho de observación esquizofrénica de la realidad, la naturaleza es puro signo, lo que nos rodea en nuestra vida diaria está construido, es texto. Los cambios del entorno espacial derivan en el hiperrealismo y en la obscenidad, como afirma Baudillard¹⁴².

Se puede afirmar que el Pop Art inicia una tradición de absoluto escepticismo en el arte, la sublimación del objeto de consumo a través de la imagen de origen fotográfico provoca una conciencia clara del carácter convencional y construido. Los usos que los artistas vinculados al Pop Art han hecho de la fotografía han abierto vías enormemente fructíferas, vías solo posibles desde la falta de complejos del que no se considera fotógrafo.

2.5.1.2. Walker Evans.

La fotografía supone uno de los principales pilares de la sociedad mediática, el Pop Art se nutre de la fotografía como ya lo hizo el surrealismo y Dadá. Desde nuestro punto de vista, hay un fotógrafo cuya influencia en el Pop no ha sido suficientemente reconocida nos referimos a Walker Evans (1903-1975).

¹⁴¹ Sontag, S. *Op. Cit.* 1996, pág. 64.

¹⁴² Baudrillard, J. *El crimen perfecto*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

El atractivo que tuvo para la sensibilidad surrealista la fotografía de Atget, expresada por Benjamin en repetidas ocasiones en *Sobre la Fotografía*¹⁴³, tiene, en nuestra opinión, un paralelismo en la figura de Walker Evans para el Pop Art.

Evans, un fotógrafo de tradición purista, propone una visión claramente pre-Pop de la realidad americana. Los iconos de consumo, los textos publicitarios, los carteles anunciadores, la arquitectura Pop del oeste americano, las gasolineras... Su fotografía se nutre de las múltiples paradojas visuales que propician la incipiente sociedad de consumo americana.

Evans, al igual que Atget, fotógrafo al que admiraba profundamente, encontraba en lo cotidiano su ámbito de actuación. Los lugares intermedios, lugares sin importancia, lugares de paso, crean una iconografía de lo cotidiano que va a convertirse en una de las principales tendencias de la fotografía americana durante el siglo XX¹⁴⁴. Para Evans, la sensibilidad de Eugène Atget podía ser denominada "*conocimiento lírico de la calle*"¹⁴⁵ noción que el mismo aplicará a su trabajo. Evans " [...] *codificó el lenguaje visual de su nación, enfocando su objetivo sobre una gama de objetos, acontecimientos, y personas sin precedentes.*"¹⁴⁶ Evans como Atget se veía atraído por todo signo accidental y secundario que a través de su fotografía adquiere una significación predominante. Las manifestaciones visuales y gráficas de la modernidad, el collage visual en el que se convierte la vida cotidiana en la metrópoli, la presencia del texto y de la marca en el día a día, se convierten en temas principales en la fotografía de Walker Evans.

Las prácticas fotográficas de este fotógrafo americano son un auténtico abanico de propuestas. Su fotografía es vanguardista, incluso cuando se trata de documentar la realidad. Cuando, en 1935, Evans pasó a formar parte del trabajo de documentación de la *Farm Security Administration*, tras la Gran Depresión americana, sus fotografías documentales se convertían de modo natural en sofisticados fotomontajes. Uno de los casos más célebres de estas construcciones fotográficas es la del humilde salón de la casa de unos mineros en *West Virginia*.

*"En una imagen memorable de un niño descalzo dentro de su casa de Morgantown, la austeridad del interior se ve contrarrestada por la presencia de los elementos de la publicidad gráfica que adornan las paredes. La amarga ironía estriba en que estos anuncios servían como material aislante para controlar la temperatura de la morada, ironía que resulta todavía más hiriente si se tiene en cuenta las promesas vacías de bienestar que ofrecía dicha publicidad."*¹⁴⁷

¹⁴³ Benjamin. W. *Op. Cit.* 2004.

¹⁴⁴ La tendencia iniciada por Evans ha sido continuada por los grandes fotógrafos americanos como William Egglestone, Joel Sternfeld, Alec Soth, etc.

¹⁴⁵ Citado por Bear, J. en *Walker Evans: en el reino de lo cotidiano* en VV.AA. *Walker Evans*, Fundación Mapfre. 2008, pág. 19.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 15.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 27.



Ilustración 89. Walker Evans. *Salón, West Virginia*. 1935.

Esta fotografía es quizás uno de los mejores ejemplos de lo que hemos denominado: realismo Pop americano. La presencia de la publicidad, del sueño americano, de la felicidad consumista se filtra hasta en la realidad más dramática y miserable. El artificio de una sociedad marcada por la presencia de la imagen hasta en los rincones más íntimos da como resultado esta imagen que, de algún modo, anticipa sin quererlo el gran cinismo que Hamilton desarrollará veinte años después en "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*" (1956).

En estas complejas fotos repletas de textos, de imágenes publicitarias, de carteles encontrados en las calles, observamos una clara actitud Pop "*Avant la lettre*", la obra de Evans se ha comparado con las *combine painting* de Rauschenberg o con los *décollages* de Mimmo Rotella¹⁴⁸. Pero su influencia no se limita a la confección de estos fotomontajes o collages directos, sus estrategias documentales son también dignas de reseñar.

Con su actitud documental Evans se convirtió en uno de los principales referentes del purismo fotográfico americano de la *Street Photography*¹⁴⁹, pero además su fotografía supone un gran influjo en los entornos artísticos de los años cincuenta, y en las actitudes postminimalista de los años setenta.

Su documentalismo frío y distante, Evans se adelantaba a las actitudes documentales predominantes en la segunda mitad de siglos XX. Evans intentaba huir de la empatía sentimental propia del universalismo documental que Steichen propugnaba en *Family of Man*.

¹⁴⁸ González, Ch. *Walker Evans y la invención del estilo documental* en VV.AA. *Walker Evans*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pág. 45.

¹⁴⁹ Se conoce como *Street Photography* a una serie de fotógrafos que desarrollaron su trabajo en la América de los años cincuenta. Su trabajo se basa en la fotografía urbana, directa y pura, Robert Frank, William Klein, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Diane Arbus son considerados sus máximos exponentes.

Una documentación casi taxonómica de las calles de las nuevas ciudades construidas tras la Gran Depresión, en las que se repiten nombres y tipologías de edificios. Fotografías seriadas de edificios, gasolineras, iglesias, tiendas, etc. tomadas con una mentalidad casi archivística que se anticipan al trabajo de artistas como Edward Ruscha, Dan Graham o Bern y Hilla Becher.

Walker Evans se convierte, sin sospecharlo, en una de las grandes influencias del Pop Art. El acercamiento del fotógrafo a lo vernáculo, a lo cotidiano, a lo banal; sus métodos documentales, fríos, serenos, casi indiferentes; sus series de retratos de seriados tomados al azar; su actitud antiartística; sus trabajos con Polaroid realizados en los años setenta...Son referencias y actitudes coincidentes con las principales líneas de lo que más adelante se denominará Pop Art.

2.5.1.3. Del expresionismo abstracto al Neo Dadá.

Uno de los movimientos artísticos que posibilitaron el desarrollo primero del Neo Dadá y posteriormente del Pop Art es el Expresionismo Abstracto. Las corrientes informalistas en la pintura de post guerra derivaron en esta tendencia artística predominantemente abstracta (aunque algunos integrantes como W. de Kooning nunca renunciaron a la figuración), que se convirtió en el primer movimiento artístico americano. Los críticos consideraban el expresionismo abstracto como una manifestación de alta cultura americana, algo que dotaba al movimiento de una gran solemnidad, y que unido, al uso de grandes tamaños en su obra pictórica concedía a este estilo una gran magnificencia.

La institucionalización del Expresionismo y su pátina intelectual derivó en una paulatina oposición y cansancio por parte de diversos artistas, que poco a poco fue desembocando en vuleta a lo figurativo. Así algunos artistas formados dentro del expresionismo retomaron caminos ya apuntados por las vanguardias históricas, actitudes que se percibieron como acercamientos Neo Dadá.

Robert Rauschenberg (1925-2008) y Jaspers Johns (1930) son considerados como el puente entre el expresionismo abstracto y el Pop Art. En 1955, aparecieron en el panorama artístico neoyorquino con fuerza, sus obras suponían un refrescante contrapunto respecto al expresionismo abstracto que capitalizaba el panorama artístico americano en la década de los cincuenta.

El expresionismo abstracto, ya sea por su oposición o por sus afinidades, es una fuerte influencia del Pop hasta el punto que ciertos críticos¹⁵⁰ consideran que Willem De Kooning es una de las grandes ascendentes del Pop Art americano.

Normalmente se considera al Pop Art como opuesto al expresionismo abstracto, pero en la obra de Rauschenberg y Johns se perciben claramente elementos provenientes del

¹⁵⁰ Lucie-Smith, E. *Pop Art* en Stangos, N. *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1994, pág. 184.

expresionismo abstracto: la importancia de lo pictórico, la materia, los grandes tamaños, el cuadro como soporte plano, son algunos ejemplos de esta relación.

La pasión poética por los objetos del día a día no es exclusiva del Pop Art, es más podríamos considerarla como propia del pensamiento moderno. La reivindicación de lo cotidiano, el redescubrimiento de la realidad, es una estrategia ya presente en el XIX y recurrente a lo largo de todo el siglo XX. Esa actitud la reconocemos en el *Flâneur* de Baudelaire, en el *Ulises* de James Joyce, en la fotografía de Atget, en las prácticas de Dadaístas, en el Surrealismo, en la Nueva Visión, en la Nueva Objetividad, en Gaston Bachelard con la reivindicación de un espacio poético frente a un espacio común e inmutable, en Proust como referente de la relectura de la cotidianeidad, y por supuesto en el Pop Art.

El Pop Art trata de la poética de los objetos de consumo consciente de la intoxicación mediática a la que estamos expuestos. Los mecanismos y estrategias de márketing consiguen sustituir nuestros recuerdos por mitos consumistas, reivindicamos nuestra cotidianeidad a través del símbolo, de la marca, del logotipo. Nuestros recuerdos se sustituyen por fotografías, por cómic, por películas, por el objeto industrial (ahora la magdalena de Proust tiene logotipo). Todas estas reflexiones son la materia prima del arte Pop.

Tras la poética de consumo, detectamos la lógica de la repetición y de la serie como elemento conformador de la nueva sensibilidad estética de la modernidad. El orden industrial de la vida social moderna hace que se produzca una clara tensión entre la estética de la creación individual frente a la estética de la producción artística industrial. *"[...] la serialidad del minimalismo y el pop es indicativa de la producción de consumo en el capitalismo avanzado, pues ambos registran la penetración de los modos industriales en esferas (arte, el ocio, el deporte) que en un tiempo estuvieron apartadas de ellos."*¹⁵¹

Desde la filosofía, Deleuze acomete ciertas cuestiones sobre de la repetición y de la multiplicidad, relacionándolos con el arte. Para el pensador en la presencia de lo múltiple en el arte de los sesenta ve un ataque a la omnipresencia del poder económico americano de aquella época.

"Cuanto más normalizada, estereotipada y sujeta a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más arte debe inyectarse en ella a fin de extraerle esa pequeña diferencia que actúa simultáneamente entro otros niveles de repetición e incluso a fin de hacer resonar los dos extremos, a saber, las series habituales del consumo y las series instintivas de destrucción y muerte. El arte, pues conecta el tableau de la crueldad con el de la estupidez, y descubre debajo del consumo un esquizofrénico castaño de mandíbulas, y debajo de la innoble destrucción de la guerra nuevos procesos de consumo. Estéticamente

¹⁵¹ Foster, H. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001, pág. 67.

reproduce las ilusiones y las mistificaciones que constituyen la esencia de esta civilización, para que por fin pueda expresarse la Diferencia."¹⁵²

En este recorrido por las principales influencias del Pop Art, uno de los grandes problemas con el que nos hemos encontrado es la gran heterogeneidad del movimiento. Este inconveniente se ve acentuado por la clásica división entre Pop Art americano y europeo (y más concretamente en el Británico) que no hace más que agravar el debate de la conciencia estilística del movimiento.

Un vistazo a las obras de los artistas Pop Art bastará para observar cómo se dan gran variedad de formas enormemente dispares. Desde la frialdad de Lichtenstein, Warhol, Phillips o Mel Ramos para llegar a la nueva figuración pictórica de Pater Blake, Hockney, R.J. Kitaj o Derek Boshier, por poner algunos ejemplos.

La falta de manifiestos, la carencia de un estilo definido, la ausencia de la claridad expositiva propia de las vanguardias, hace que la acotación de artistas por movimientos vaya paulatinamente perdiendo sentido a lo largo del siglo XX. Además entre movimientos en principio dispares observamos objetivos comunes, un claro ejemplo de ello es el *Happening* o el *Environments* práctica común entre los artistas de los años sesenta, muy utilizada por artista tradicionalmente vinculados al Pop Art como Rauschenberg, Oldenburg o Dine.

Entonces, ¿Cuáles son las características comunes en los artistas Pop Art? Según Lucie Smith lo que estos autores comparten es: *"la iconografía de la moderna megalópolis, de la existencia de la mayoría, de hombres encerrados en rediles y aislados de la naturaleza"*¹⁵³.

Los artistas vinculados al Pop Art se están cuestionando la sociedad de consumo, de un modo no carente de ironía, están poniendo en duda los supuestos progresos de la sociedad moderna, de la sociedad de la información. Los mitos de la cultura de consumo se repiten y fragmentan, poniendo de manifiesto la fragilidad y la dependencia del bienestar consumista, evidenciando la sociedad del simulacro.

*"El pop fue un movimiento de resistencia: un comando sin clases que estuvo dirigido contra el establishment en general y el arte del mismo en particular. Estuvo contra el hombre de museo a la antigua usanza, contra el crítico al viejo estilo, contra el marchante al viejo estilo y contra el coleccionista al viejo estilo"*¹⁵⁴

La fotografía como fundamento de la cultura de masas tiene gran parte de responsabilidad en la construcción de este mundo estereotipado del que se alimenta el Pop Art. La imagen de origen mecánico genera un mundo repetido, un mundo con elementos unificadores, un mundo presidido por el *slogan* y el *logo*. La fotografía y el resto de medios desarrollados a partir de ella, el cine, la televisión, la prensa ilustrada etc. producen un subconsciente

¹⁵² Deleuze, G. *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Gijón, 1987, pág. 461.

¹⁵³ Lucie-Smith E. *Op. Cit.* 1994, pág. 190.

¹⁵⁴ Russell, J. citado en Wilson, S. *El arte Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1975, pág. 36.

colectivo (el inconsciente óptico al que se refiere Benjamin), basado en la de cultura popular, un imaginario colectivo unificado.

2.5.2. LA PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN EL POP ART.

Andy Warhol con su afirmación "*Quiero ser una máquina*"¹⁵⁵ nos muestra cómo el Pop Art está vinculado como ningún otro movimiento artístico a lo múltiple. La obsesión por lo repetido, por lo seriado, está presente en mayor o menor medida en todos los artistas Pop Art, una actitud nada extraña en unos creadores cuyo modelo de realidad es el de la sociedad de consumo. El arte Pop busca integrar los procesos productivos de la sociedad de masas en la obra así, la reproducción, la cadena de montaje, el proceso en serie, etc. forman parte de la lógica de estos artistas.

De ese modo la repetición se convierte en una estrategia. La reproducción y la reiteración cambian de significado el objeto representado, dotándole de nuevas lecturas. Cuando Jasper Johns repite hasta la saciedad la bandera americana propone un acto de re-observación contemplativo, de "*recreación*"¹⁵⁶ Johns buscaba con la reiteración liberar a la imagen y la representación de interpretaciones literales, de intenciones personales. La repetición sistemática del tema no deja de ser un intento de anulación personal por parte del pintor. En el caso de Jasper Johns, su intención por concentrarse en el propio proceso pictórico, le permitía preocuparse de la propia pintura huyendo del subjetivismo del que hacían gala los expresionistas abstractos, aun así y pese al intento objetivista "*las obras de Johns tienen un extraño poder hipnótico*"¹⁵⁷ una atracción rítmica y cíclica, producida por la repetición obsesiva del tema.



Ilustración 90. Jasper Johns. Three Flag. 1958.

¹⁵⁵ Swenson, C.R. "*What is Pop Art*", Answer from 8 Painters, Part I, Art New 62, noviembre de 1963, pág. 26. citado por Foster, H en *El retorno de lo Real*, Akal, Madrid, 2001, pág. 133.

¹⁵⁶ Citado por Osterwold, T. en Osterwold, T. *Pop Art*, Taschen, Colonia, 1992, pág.157.

¹⁵⁷ De Diego, E. *Tristísimo Warhol*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, pág. 42.

En Rauschenberg la presencia de lo múltiple es continua, Cage¹⁵⁸ llegó a afirmar que la obra del pintor "*implicaba multiplicidad*", su trabajo está más vinculado al uso del collage y el fotomontaje que a la seriación repetitiva casi mecánica de Jasper Johns. Rauschenberg estaba claramente influido por el expresionismo abstracto, "*era un expresionista abstracto cuyos motivos pictóricos tendían hacia lo trivial y lo vulgar*"¹⁵⁹, su atracción por la imagen mecánica, por las imágenes procedentes de los medios de comunicación, tiene una clara intención experimental que busca el enfrentamiento con el expresionismo abstracto del que procede.

La naturaleza múltiple de su obra se evidencia en la cantidad de procesos que utiliza. "*La universalidad, como motivo dominante en la obra de Rauschenberg, alude a los temas de la filosofía del arte, los aspectos de los medios de masas y los instrumentos representativos. Entre ellos se encuentran los calcos, el transfer-drawing, las imágenes rasgadas, las retículas, todas las técnicas posibles de la impresión gráfica, como la serigrafías y la reimpresión, los objets trouvés, las fotografías, los recortes de periódicos, los comics, las letras y los textos; la pintura y el dibujo abstractos primero dispuestos como por casualidad, como por un estudiado descuido involuntario, al modo del Accionismo.*"¹⁶⁰ La voluntad rupturista y experimental de Rauschenberg, hace que sea uno de los artistas más experimentales de su época.

Pero uno de los artistas Pop que más ha evidenciado las transferencias entre fotografía y pintura, y en consecuencia la presencia de lo múltiple como elemento configurador de su discurso, es Richard Hamilton. Su obra "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*" supone todo un manifiesto de lo que significa el inicio del Pop Art británico. Este collage es considerado, junto con algunos fotomontajes de Paolozzi menos célebres, la primera obra auténticamente Pop.

En la obra se pueden observar todos los ingredientes que garantizan la felicidad del consumista; electrodomésticos, comida enlatada, referencias cinematográficas, dibujos de cómic, la televisión, un magnetofón, la figura del hombre y la mujer como símbolos sexuales, etc. Todos ellos referentes de la sociedad de consumo y de los medios de masas.

Es muy interesante ver que pese a tratarse de un fotomontaje Hamilton persiste en mantener un espacio ilusionista, con clara influencia perspectiva. Las imágenes recortadas recrean un espacio en el que podemos localizar puntos de fuga y en el cual la escala está claramente relacionada con la distancia. Hamilton en esta obra no está definiendo un espacio plano al estilo de los fotomontajes de vanguardia, sino que mantiene cierto aspecto teatral incluso escenográfico. Estas cuestiones nos resultan especialmente interesantes ya

¹⁵⁸ Citado por Lourdes Cirlot, en Cirlot, L. *Las últimas tendencias Pictóricas*, Vicens Vives, Barcelona 1990, pág. 11.

¹⁵⁹ Osterwold, T., *Op. Cit*, pág. 145.

¹⁶⁰ Osterwold, T., *Op. Cit*, pág. 150.

que tiene ciertos puntos en común con el acercamiento espacial que propone David Hockney en su pintura temprana y después en sus *composites*.

Para Osterwold su "*Just what is it makes today's homes so different, so appealing?*", es una clara declaración de intenciones "*Aquí se encuentran las fuentes para los temas y el programa formal de la obra artística de Hamilton. El aspecto inconfundible de los objetos y las personas se desvanece dentro del mosaico de un interior que los degrada a decorados pasivos en un puzle de la civilización.*"¹⁶¹

La relación de Hamilton con la fotografía ha sido más que intensa, el autor en numerosas ocasiones parte de la fotografía como modelo para la realización de su pintura, y lo hace poniendo claramente de manifiesto el origen fotográfico de la naturaleza que describe. Uno de los ejemplos más evidentes de esta actitud es su obra *My Marilyn (paste-up)* de 1964.

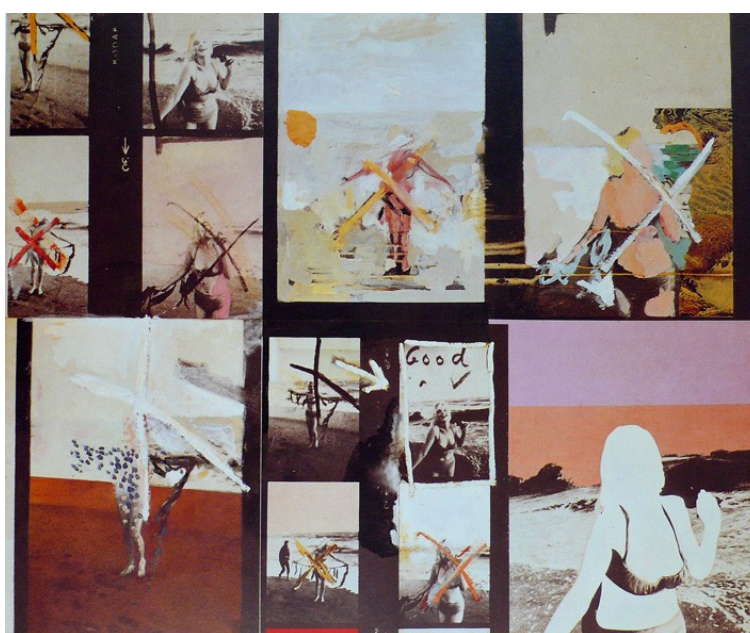


Ilustración 91. Richard Hamilton. *My Marilyn (paste up)*. 1964.

En ella Hamilton reproduce al óleo hojas de contacto fotográficos que representan a Marilyn Monroe, que a su vez manipula y colorea. El pintor actúa como si se tratará una selección de fotógrafo sobre una hoja de contacto, tacha los fotogramas que no le agradan, reencuadra los más interesantes, y selecciona la foto correcta. Un proceso puramente fotográfico que Hamilton traduce a su lienzo. Esta obra evidencia cual es el objeto de la pintura Pop, para estos artistas la realidad es la realidad mediatizada, la naturaleza pictórica tiene como modelo la naturaleza fotográfica, los medios legitiman la experiencia visual. Además, en esta obra observamos una clara e insistente presencia de lo múltiple, las repeticiones de estas fotos dotan a la imagen de un carácter reiterativo, seriado, casi secuencial.

Este juego de desplazamientos es habitual en Hamilton que con su tremenda ironía sigue martilleando sobre la misma piedra. Así en su obra *I am dreaming of a White Christmas*, un

¹⁶¹ Osterwold, T., *Op cit*, 1992, pág. 213.

óleo sobre lienzo de 106,5 x 160 cm, el autor reproduce un negativo fotográfico en color. En los procesos fotográficos Positivo/negativos, la imagen pura y directa que proviene de la cámara una vez revelado el carrete es negativa. El negativo fotográfico es la imagen seminal que debemos traducir a positivo para dotarle de sentido. Hamilton juega irónicamente con esta característica del medio fotográfico, si la fotografía es sinónimo de realidad para la cultura de los media, esa realidad puede ser también negativa.



Ilustración 92. Richard Hamilton. *I am dreaming of a White Christmas*. 1967.

En la representación de un lienzo como si de un negativo se tratase radica la gran paradoja que nos propone el pintor. La razón de ser del negativo es, sin duda, el positivo; la imagen negativa es sólo una parte del proceso fotográfico nunca es fin en sí mismo. Hamilton nos presenta una gran negativo incapaz de completar su ciclo de positivado, un gran negativo castrado. En este caso la congelación de la fotografía es doble, la temporal propia de la acción que representa, y la incapacidad de ser positivada y reproducida.

Hamilton a lo largo de su obra ha incorporado la fotografía múltiple como elemento habitual en su obra, sus incursiones y experimentaciones con el medio fotográfico son de una enorme diversidad. En 1969, realiza una serie de collages denominados *Fashion Plate (cosmetic Study)*¹⁶², en los que podemos observar un claro ejemplos de fotografía múltiple. La principal característica en esta serie es la utilización de varias fotografías para configurar el sujeto los supone un uso de la fotografía que sin duda recuerda formalmente a los célebres *composites* de David Hockney, como más adelante veremos.

¹⁶² Más adelante trataremos con más detalle esta obra de Hamilton.



Ilustración 93. Richard Hamilton. Fashion Plate (cosmetic Study). 1969.

Continuando con nuestra aproximación a lo múltiple fotográfico en el Pop Art, Andy Warhol es, sin duda, uno de los más célebres ejemplos. Con *"Quiero ser una máquina"*¹⁶³, el autor pone en evidencia su integración total en el sistema capitalista de producción, el artista capitalista ha de convertirse en un artista en serie. Evidentemente detrás de esta afirmación subyace una profunda actitud cínica frente a los procesos de producción. Para Foster esta afirmación *"se supone que confirma la virginidad tanto del artista como del arte, pero puede apuntar a un sujeto no tanto virgen como conmocionado, que asume la naturaleza de lo que le conmociona como una defensa mimética contra esa conmoción. Yo también soy una máquina, también produzco (o consumo) imágenes en serie, lo que doy es tan bueno (o tan malo) como lo que recibo."*¹⁶⁴

Su atracción por lo seriado y por la repetición es clave para entender su obra, en la célebre entrevista con Gene Swenson¹⁶⁵ de 1963, al ser preguntado por la seducción por la lata de Campbell, Warhol afirmaba con ironía haber tenido la misma comida los últimos veinte años: sopas enlatadas. Con esta afirmación Warhol quiere hacer ver a Swenson que su interés por la repetición es, de algún modo, autobiográfico. El autor considera que una de las principales maniobras que la sociedad capitalista es la repetición compulsiva, el hábito de consumo.

La relación de Warhol con lo seriado y con la repetición es subrayada por Foster¹⁶⁶ como una de sus principales características. La repetición en Warhol es crucial, lo múltiple y lo repetido forma parte de su obra. La compulsión repetitiva es reflejo de una sociedad de consumo en serie, algo que define y resitúa la repetición sistemática no solo en sus imágenes sino

¹⁶³ Swenson, C.R. *Op. Cit.* 2001, pág. 133.

¹⁶⁴ Foster, H. *Op. Cit.* 2001, pág. 133.

¹⁶⁵ Swenson, C.R. *Ibidem*, 2001, pag. 133.

¹⁶⁶ Foster, H. *Survey*, en Francis, M. (Ed.), *POP*, Phaidon Press, London, 2005, pág. 30.

también en la persona de Andy Warhol. En "*Popismo*"¹⁶⁷ Warhol insiste en la idea de repetición y de multiplicidad, la repetición tomada como estrategia contra la significación, como apuntaba Jasper Johns, algo que en Warhol tiene que ver con una asunción de traumas de encuentros fallidos con lo real.



Ilustración 94. Andy Warhol. The Twenty-Five Marilyns. 1962.

Tras la presencia de lo múltiple se esconde de algún modo un interés por la reformulación de la obra de arte, presente en prácticamente en todo el arte del siglo XX. Los movimientos de vanguardia experimentaron con los límites espaciales del cuadro, propusieron opciones y rupturas del espacio pictórico, investigaron con narrativas artísticas procedentes de los nuevos medios; opciones rupturistas que potencian el ataque a los modelos de representación de tradición albertiana.

Tanto el Expresionismo Abstracto como las neo-vanguardias¹⁶⁸ continúan esa senda de reformulación del espacio pictórico. El Pop con su obsesión por la repetición, la serie, el collage, el fotomontaje, las técnicas mixtas... con su interés por lo múltiple busca alterar la naturaleza del objeto artístico y propone alternativas al espacio pictórico.

¹⁶⁷ Warhol, A y Hackett, P. *POPism: the Warhol sixties*, Harcourt, Orlando, 2006.

¹⁶⁸ "Es el propio Benjamin Buchloh el que ha propuesto el término neo-vanguardia para dar cuenta de la gran eclosión de prácticas artísticas surgidas del agitado y complejo entrono social y político de los sesenta, que buscaban alternativas al formalismo institucionalizado tardo-moderno." Jorge Ribalta (ed.) *Op. Cit.* 2004, pág. 9.

Podríamos concluir en que la presencia de lo múltiple y lo seriado se convierte, en mayor o menor medida, en una característica presente todos los artistas vinculados al Pop Art. Prácticamente todos los creadores pertenecientes a este movimiento usan estrategias relacionas con la repetición, con el collage, la reproducción, o con lo múltiple, a la hora de desarrollar su obra.

2.5.3. EL ESPACIO PICTÓRICO EN EL POP ART.

El Pop Art y la Neo-vanguardias¹⁶⁹ buscan definir nuevas condiciones y posibilidades del arte dentro de la cultura y la sociedad en la que se desarrollan. Una característica de estos movimientos es la oposición a cualquier intento de definición de la obra artística basado en criterios asentados o que responda a géneros, soportes, o clasificaciones estilísticas. Estas cuestiones ya tratadas por la Vanguardias habían fracasado al ser asumidas por el *establishment* artístico, era necesario por tanto retomar ciertas estrategias de vanguardia desde actitudes críticas y militantes.

Las vanguardias como la neo vanguardia "*no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición.*"¹⁷⁰ reactivar las actitudes de vanguardia codificándolas en el nuevo contexto social capitalista de los sesenta era uno de los objetivos tanto del Pop Art como de la neo vanguardia.

El expresionismo abstracto había generado un ensimismamiento pictórico, que derivaba en actitudes, al menos, tan formalistas y contemplativas como las propias de la pintura anterior al siglo XX. Los movimientos artísticos de los años sesenta pretenden romper con esta condición, retomando formas y estrategias de vanguardia. Acortar la distancia entre arte y "*praxis vital*"¹⁷¹ es una de estas tácticas que se retoma con fuerza en el caso del arte conceptual, del *minimal art* o del arte de acción. En el caso de los artistas Pop la reedición de procedimientos de vanguardia pasa por la vuelta al *Ready Made*, por la renovación del fotomontaje, por la relectura del collage, o por la experimentación formal con el espacio pictórico. De lo que no hay duda es que aunque el Pop Art sea considerado parte de la neo-vanguardia, y aunque detectemos en los artistas Pop actitudes claramente antiformalistas uno de los principales intereses del Pop Art está relacionado, ya sea por avenencia o por oposición, con el espacio pictórico.

¹⁶⁹ "...un intento de aglutinar desde una perspectiva histórica el conjunto de prácticas que entre los 50 y los 70 son amparadas, en sus múltiples heterodoxias, bajo el signo del pop, el minimal y el conceptual, fundamentalmente, y que han sido estudiada en oposición al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York" Del Río, V. En *El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno*, en VV.AA. *Octavas Falsas. Materiales de arte y estética 2*. Luso-Española de Ediciones, Salamanca, 2006, pág.112.

¹⁷⁰ Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*, Península, Madrid, 1997, pág. 54.

¹⁷¹ Del Río, V. En *El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno*, en VV.AA. *Op. Cit.* 2006, pág.123.

Es interesante ver cómo un movimiento fundamentalmente figurativo que planteaba una evidente vuelta a la figuración fue capaz de generar estrategias rupturistas frente al espacio pictórico tradicional. El Pop Art, desde la figuración desactiva definitivamente el espacio perspectivo. *"La forma que los Pop tienen de enfrentarse con el espacio, concepto básico de toda figuración, es complejo. A menudo nos hallamos frente a producciones planas que [...] han acabado con la idea de ventana albertiana. Los comics de Lichtenstein o el Elvis I y II de Warhol parecen hallarse en un espacio que es solo apariencia de tal, que han obviado el clásico ilusionismo."*¹⁷²

Esta ruptura del espacio perspectivo por parte del Pop Art coincide con la ruptura del espacio perspectivo que se va manifestando en la fotografía en el mismo periodo proveniente, en muchas ocasiones, del uso alternativo que del medio que hacen diversos artistas y fotógrafos. Las prácticas de la neo vanguardia están repletas de usos alternativos y rupturistas de la fotografía¹⁷³, concretamente entre los artistas Pop Art la presencia y uso de la fotografía como elemento transformador del espacio de representación es muy abundante.

Unos de los artistas cuyo empeño por reestructurar el espacio pictórico es más notable es Robert Rauschenberg. Las experiencias contra el marco de este artista suponen una reestructuración del espacio pictórico diametralmente opuesta a la que el expresionismo abstracto proponía. *"[...] Douglas Crimp plantea la existencia de una ruptura en el modernismo, en concreto con su definición del plano de representación. En la obra de Robert Rauschenberg y otros la superficie <<natural>>, uniforme, de la pintura es desplazada, mediante procedimientos fotográfico, por el emplazamiento completamente acultural, textural de la imagen posmodernista."*¹⁷⁴

Así, Rauschenberg se vincula con la ruptura definitiva del espacio pictórico tradicional. En su obra *El Peregrino* (1960) el autor presenta un lienzo con una silla delante del plano de representación, dicha silla, por un lado, es un objeto físico real pero por otro forma parte integrante de la pintura. De esta forma Rauschenberg plantea un problema entre la representación y la realidad, en la misma línea en la que lo hará Joseph Kosuth en *One and Three Chairs (Etymological)* en 1965. La obra de Rauschenberg *"¿Es un objeto físico más real que la representación de ese objeto? O dicho de otro modo: ¿son los objetos reales de Rauschenberg insertos en la obra, objetos verdaderamente reales?"*¹⁷⁵

¹⁷² de Diego, E. *Op. Cit.* pág. 134.

¹⁷³ En el siguiente epígrafe trataremos la relación con el espacio fotográfico en los años cincuenta y sesenta de un modo más concreto.

¹⁷⁴ Foster, H. *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985, pág. 14.

¹⁷⁵ Foster, H. *Op. Cit.* 1985, pág. 14.



Ilustración 95. Robert Rauschenberg. El peregrino. 1960.



Ilustración 96. Joseph Kosuth. One and Three Chairs (Etymological). 1965.

En el mismo sentido se expresa el crítico Leo Steinberg que, según Douglas Crimp, considera que Rauschenberg es el responsable de la transformación del cuadro, que a partir de él, se convierte en lo que denomina "prensa plana", abandonando la posición frontal, hacia el espectador, heredada de la ventana albertiana.

"...en el curso de una discusión sobre la transformación realizada por Robert Rauschemberg de la superficie del cuadro en lo que Steinberg llama una prensa plana, refiriéndose de

*manera significativa a la prensa de imprimir.”*¹⁷⁶ Steinberg responsabiliza al pintor Pop de fundar una nueva superficie pictórica, la pintura de Rauschenberg no conserva una orientación hacía la visión del espectador como sí lo hacía tanto la pintura pre-modernista como la modernista. Rauschenberg inaugura con su “prensa plana” un tratamiento del cuadro que podría denominarse, en opinión de Crimp y de Steinberg, como posmodernista.

Sin lugar a dudas, la integración de la fotografía por parte de artistas Pop Art responde a discusiones sobre la idea de lo real, a nuevos planteamientos sobre la representación y cuestionamientos sobre la cultura. Para los artistas Pop Art, los *mass media* se revelan como el principal sistema de relación con el mundo frente a la naturaleza, la experiencia indirecta predomina frente a la vivencia, la extenuación y la repetición de la imagen de origen industrial da sentido a nuestro imaginario. Todas estas cuestiones, tan presentes en los discursos posmodernos, comienzan a ser tratadas por estos artistas.

*“...Pero entonces la fotografía en la obra de Rausemberg empezó a conspirar con la pintura en su propia destrucción. (...) Si bien llamar pintor a Rausemberg durante la primera década de su carrera sólo causaba una ligera incomodidad, cuando abrazó sistemáticamente la fotografía a principios de los años sesenta fue haciéndose cada vez más difícil considerar su obra como pintura puesto que era más bien una obra híbrida de impresión. Rausemberg había pasado definitivamente de las técnicas de producción a las técnicas de reproducción. Es esta actividad la que nos hace considerar el arte de Rausemberg como posmodernista. Mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo.”*¹⁷⁷

Sin duda lo pictórico, la representación, la ruptura con la pintura tradicional, son temas recurrentes en casi todos los artistas Pop. Desde la figuración, el Pop consigue romper con el espacio perspectivo pictórico. Incluso el Hiperrealismo americano, hijo pródigo del Pop Art, responde al mismo objetivo, cuestionar el espacio pictórico.

*“[...]el fotorealismo, que parecía un regreso a la representación tras abstracciones antirepresentacionales del expresionismo abstracto, hasta que la gente empezó a darse cuenta de que esas pinturas no son tampoco exactamente realistas puesto que lo que expresan no es el mundo exterior sino más bien solo una fotografía del mundo exterior o, en otras palabras, la imagen del último: Son falsos realismo , arte sobre otro arte, imágenes de otras imágenes.”*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Crimp Douglas. *Sobre las ruinas del museo*, en Hal Foster, *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985, pág. 77.

¹⁷⁷ Crimp, Douglas. *Ibidem*. Pág 87.

¹⁷⁸ Ulman, G. L. *Op. Cit.* 1985, pág. 182.

2.6. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE LOS AÑOS 50.

2.6.1. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA *STREET PHOTOGRAPHY* Y EN LA FOTOGRAFÍA POP.

2.6.2 LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS DE LA NEOVANGUARDIA.

2.6.3. TRES EJEMPLOS DE ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS CERCANAS A LAS DE DAVID HOKCNEY EN LA FOTOGRAFÍA DE NEO VANGUARDIAS.

2.6. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS A PARTIR DE LOS AÑOS 50.

El estudio de la obra fotográfica de David Hockney, supone el punto de partida de todas las ideas sobre fotografía, espacio representado y lo múltiple que estamos desarrollando hasta ahora. El análisis de los trabajos fotográficos del autor británico nos obligaba a reflexionar sobre el espacio de representación en fotografía. Tras la redefinición del espacio pictórico del que acabamos de hablar, algunos artistas y fotógrafos buscan una redefinición del espacio fotográfico en las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

La eclosión de las Neo vanguardias y del Pop Art supone un incremento del uso de la fotografía en los discursos artísticos. Esta normalización del uso de la fotografía por parte de los artistas supone una de las principales renovaciones del medio. Se produce un desplazamiento desde narrativas fotográficas canónicas hacia usos instrumentales y alternativos del medio.

En el ámbito de la fotografía, propiamente dicho, se produce también una renovación crítica que comienza a mediados de los años cincuenta y que tiene ciertos puntos en común con los movimientos del arte contemporáneo. Las corrientes que surgen a finales de los cincuenta, tanto en el ámbito del arte como en el de la foto, proponen toda una serie de usos informales del medio cuya influencia en la fotografía de la segunda mitad del siglo XX está fuera de dudas.

2.6.1. PRESENCIA DE LO MÚLTIPLE EN LA *STREET PHOTOGRAPHY* Y EN LA FOTOGRAFÍA POP.

Parte de esta renovación se produce con la vuelta a la figuración que surgió tanto en Inglaterra como en Estados Unidos a finales de los años cincuenta de la mano del Pop Art. Esta corriente neo figurativa trajo consigo vías de utilización de la fotografía alejadas de la ortodoxia fotográfica de tintes humanista del momento, cuyo máximo exponente sería la exposición *The Family of Man*¹⁷⁹.

Si en el ámbito de la pintura el formalismo monolítico del Expresionismo Abstracto demandaba una reacción por parte de las nuevas generaciones de artistas, en el contexto de la fotografía el flácido y manipulador humanismo fotográfico propuesto por Steichen solo presagiaba aires de desobediencia crítica. *The Family of Man*, ferozmente criticada por

¹⁷⁹ En 1955 tuvo lugar, en el MOMA de Nueva York, la gran exposición organizada por Edward Steichen, *The Family of Man*. Esta exposición proponía una visión humanista de la fotografía, tras el profundo desencanto de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía humanista pretendía de alguna manera reconciliar al hombre con el mundo. *The Family of Man* busca una visión idealista de la humanidad, su carácter claramente positivista deja de lado cualquier acercamiento irónico, cínico o crítico a la realidad, y se deja llevar por cierto sentimentalismo que quizás fuera necesario después de la gran guerra.

Roland Barthes¹⁸⁰ resultó ser a la vez una cumbre y un límite de un modelo de fotografía. "Jamás hubo una exposición tan notable. Pero esa cumbre resultó ser, como sucede con frecuencia, un límite. Y puede decirse que con la rápida y brutal reacción contra *The Family of Man* empieza la historia de la fotografía contemporánea propiamente dicha."¹⁸¹

La fotografía iba a sufrir en estas décadas ciertos cambios fundamentales, cambios propiciados por dos acercamientos al medio que en principio pudieran parecer incluso antagónicos: Por un lado, los usos instrumentales que de la fotografía hacen los movimientos artísticos informalistas, que ya hemos apuntado y, por otro lado, las corrientes fotográficas subjetivas que surgen en los Estados Unidos de América, cuyo máximo exponente es la denominada *Street Photography* o *Escuela de Nueva York*¹⁸² a los que se asocia los trabajos de fotógrafos como Robert Frank, William Klein, Diane Arbus, Lee Friedlander, Harry Callahan o Gary Winogrand, entre otros.

Si comparamos el uso de la fotografía que hacen los artistas Pop con la renovación fotográfica que plantea la *Escuela de Nueva York*, encontramos ciertos elementos en común que nos hacen reflexionar sobre la intención crítica y renovadora tanto de fotógrafos como de artistas plásticos en la segunda mitad de los años cincuenta.

Unos y otros pretenden ser un revulsivo frente a un panorama artístico apoyado por el *establishment*. El Pop pretende retomar la fuerza crítica de la vanguardia diluida en el formalismo del expresionismo abstracto y la *Street Photography*, por su parte, pretende desde el subjetivismo fotográfico radical, arremeter contra el humanismo universalizante y amable de Steichen.

Del mismo modo que la obra de Jasper Johns o de Robert Rauschenberg fueron percibidas como un ataque al optimismo americano de los años cincuenta, las fotografías que Robert Frank realiza en *Americans* son vistas como una agresión contra la América consumista y acomodada que reflejaban los medios de masas. Las fotos de Frank descubrían el patio trasero de un país que se erigía como modelo del capitalismo más liberal. El fotógrafo nos presenta un retrato de cotidianeidad agria, en la que ofrece una mirada a las minorías y los desheredados, contraria a la universalización optimista propuesta en *The Family of Man*. La obra de Frank al igual que la de Johns, Rauschenberg o más tarde Warhol supone un verdadero revulsivo frente al *American way of life*. "La subjetividad de Frank suscitó el asombro. Se podría hablar en tanta medida de su objetividad extrema. Porque Frank confiesa lo inacabado, lo vago, lo miserable, lo indistinto que forma el verdadero tejido de nuestra manera de mirar. Frank no se erige en maestro del saber ver y saber admirar las cosas bellas. Está de nuestro lado, al lado de todos, solo en la muchedumbre. Comparte y

¹⁸⁰ Barthes, R. *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1999, pág. 97.

¹⁸¹ Osman, C. en *La fotografía segura de sí misma (1930-1950)*, en Lemagny, J.C. y Rouillé, A. *Historia de la fotografía*, Alcor, Barcelona, 1988, pág. 184.

¹⁸² Con estos términos se refiere Oliva Maria Rubio a estas corrientes de fotógrafos. Rubio, O.M. *Momentos estelares, la fotografía en el siglo XX*, Círculo de BB.AA, Madrid, 2007, pág. 40.

*nos obliga a confesar lo más cierto, lo más común también, que hay en lo visual cotidiano ordinario.*¹⁸³

Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Ed Ruscha, Andy Warhol, Larry Rivers, etc. se nutren de lo ordinario, de lo cotidiano, de lo inacabado, de lo desechado, del mismo modo que lo hacen Robert Frank, William Klein, Diane Arbus, Lee Friedlander, Harry Callahan o Gary Winogrand.

*“Me siento particularmente atraído por los elementos cotidianos que normalmente son subestimados de tal forma que nadie repara en ellos [...] las sillas que yo incorporo en mi trabajo son extraordinariamente normales. Quizás esa sea su venganza.”*¹⁸⁴ Llegaría a decir Rauschenberg. Esa misma atracción por el desecho, por lo intermedio y por lo miserable lo observamos en las célebres latas de cerveza de Jasper Johns, en las pinturas de accidentes de Warhol, en el trabajo de Larry Rivers, o en la obra Richard Hamilton. Responde a un impulso de deslegitimización del mito consumista. El gusto por lo *Trash* (el deshecho, la basura), la atención a lo minoritario y a lo *underground* se percibe tanto en los artistas Pop como en la gran fotografía americana de la época. Las fotografías de Robert Frank, Lee Friedlander, de William Klein, de Diane Arbus, presentan una visión de lo imperfecto, lo inacabado y lo intermedio, proponiendo una ácida visión crítica frente a la realidad mediática americana.

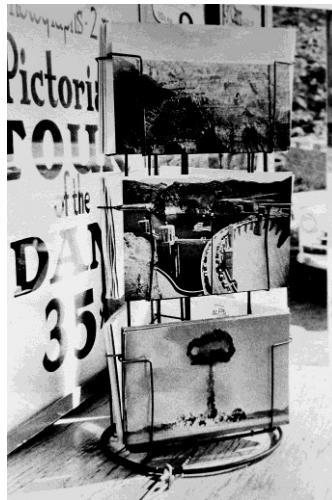


Ilustración 97. Robert Frank. Hoover Dam, Nevada. 1956.

¹⁸³ Lemagny, J.C. en *La fotografía inquieta consigo misma (1930-1950)* en Lemagny, J.C. y Rouillé, Op. Cit. 1988, pág 193.

¹⁸⁴ Rosenthal, M. *Artist at Gemini G.E.L. Celebrating the 25th Year*, Editorial Abrams, New York, 1993, pág. 125.



Ilustración 98. William Klein. Nueva York. 1956.

Toda esta visión crítica tiene consecuencias formales en la obra tanto de estos artistas como de estos fotógrafos, aunque la que más nos interesa en este estudio es el incremento de la presencia de lo múltiple en las tendencias artísticas de este momento. En el arte, en general, y en la fotografía, en particular, se percibe un notable interés por experimentar con narrativas basadas en lo múltiple, lo compuesto y lo combinado. De algún modo este apogeo de lo múltiple responde a que la rebelión crítica que se plantean estos creadores afecta también a la forma de la propia obra.

Para ilustrar este horizonte hemos elegido algunos ejemplos de fotografía múltiple que nos parecen especialmente significativos, éstos se podrían ordenar en tres líneas principales aunque se entrecrucen con frecuencia. Encontramos usos de lo múltiple como acumulación, producto de la aglomeración de imágenes en una misma fotografía ya sea producida en la toma o en el laboratorio. Percibimos una segunda vertiente en el acercamiento a lo múltiple relacionado con la repetición reiterativa, incluso machacante de imágenes en una misma composición. En tercer lugar, detectamos usos de lo múltiple como estrategia constructiva y generadora que desemboca en cierto auge del fotomontaje, de los *composites* o de montajes por composición.

Lo múltiple como acumulación, ha sido una de las tácticas más fructíferas de la que se ha servido la fotografía a lo largo de su historia. Las vanguardias están repletas de ejemplos de este tipo de imágenes que juegan con múltiples exposiciones, con el reflejo, con el cartel, etc. en fin, con cualquier elemento que potencie la polisemia y diversidad de lecturas. En los años cincuenta se percibe una vuelta a estos usos acumulativos que propicia el medio fotográfico, así, el uso de reflejos, de dobles exposiciones, la inclusión de textos y carteles, el juego con composiciones inusuales, la textura, el detalle, etc. Toda una serie de elementos formales que fomenten lo complejo, lo metafórico, lo traspuesto o lo alegórico, es bienvenido. La aglomeración de elementos en las imágenes nos propone visones poliédricas, laberínticas y desconcertantes, potencian la mezcla, lo diverso, la confusión visual, la falta de claridad, todo ello en consonancia con la mirada desencantada y pesimista que proponen los artistas de esta época.

La obra Robert Frank, Harry Callahan, William Klein o Lee Friedlander, está repleta de este tipo de juegos. En numerosas ocasiones recurren a la acumulación de imágenes a modo de

capa y para ello se sirven de elementos presentes en la propia toma (carteles, revistas, dé collages¹⁸⁵, reflejos, etc.). Vemos en estos fotógrafos la influencia de Edward Weston, pero también hay reminiscencias del trabajo de Atget y de ciertas propuestas fotográficas planteadas en la vanguardia por Kertész o Brassai. Estos fotógrafos vinculados a la *Escuela de Nueva York* se alejan del carácter humanista y reconciliador que proponía la fotografía de principios de los cincuenta para reivindicar la subjetividad y el carácter constructivo de la fotografía, *"...no consiste en ver algo ya existente que el artista estaría más dotado para captar sino, literalmente, en una invención -del latín invenire, descubrir-, es decir en encontrar algo que no estaba dado de antemano."*¹⁸⁶



Ilustración 99. Harry Callahan. *Detroit*. 1943.

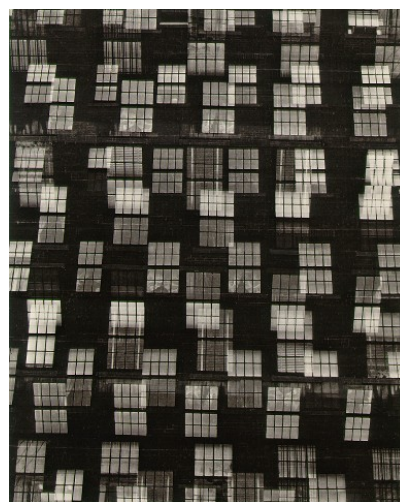


Ilustración 100. Harry Callahan. *Chicago*. 1948.

¹⁸⁵ El dé-collage es una técnica desarrollada por ciertos artistas vinculados al Pop y la nueva figuración que consistía en obtener imágenes rasgando, eliminando partes del original. Es habitual encontrar este tipo de imágenes de modo natural producidas por acumulación de carteles.

¹⁸⁶ Gollonet, C. *La mirada intuitiva en Harry Callahan*, catálogo de exposición, Fundación la Caixa, Barcelona, 2000, pág. 16.



Ilustración 101. Robert Frank. *Peluquería, Carolina del Sur (Americanos)*. 1955.



Ilustración 102. Robert Frank. *Restaurant, Columbia, Carolina del Sur, (Americanos)*. 1956.

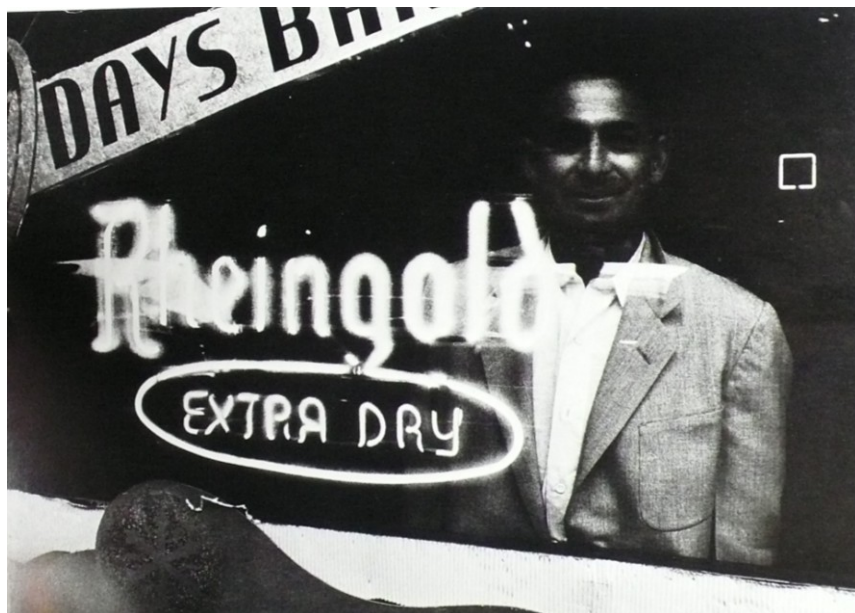


Ilustración 103. William Klein. *Happy Days Bar*. 1956.

Al igual que en los artistas Pop, en estos fotógrafos encontramos continuas citas a elementos cotidianos presentes en la vida diaria americana. Estos fotógrafos obtienen unas imágenes brumosas, atmosféricas, imperfectas, en las que la acumulación y la multiplicidad apoyan la subjetividad de sus propuestas.

Lo llamativo es comprobar cómo siendo fotógrafos de educación formalista, muy influidos por la gran fotografía americana de los años cuarenta y cincuenta, producen un imaginario muy cercano al que los artistas Pop de la época estaban realizando. Un vistazo a la fotografía de Rauschenberg, o de Edward Ruscha evidencia esta relación entre la mirada Pop y la mirada de la escuela de Nueva York.



Ilustración 104. Robert Rauschenberg. Sin título. 1965.



Ilustración 105. Robert Rauschenberg. Sin título. 1955.



Ilustración 106. Edward Ruscha. *Francia*. 1961.



Ilustración 107. Edward Ruscha. *Phillips 66, Flagstaff, Arizona*. 1962.

La repetición reiterativa de imágenes en una misma composición, es otra práctica habitual y podríamos considerarla una segunda versión del acercamiento a lo múltiple fotográfico. En este sentido el interés por la repetición se percibe tanto en los fotógrafos de la Street Photography, como en la fotografía realizada por los artistas Pop. Para ilustrar ese interés por la repetición hemos elegido ciertos trabajos de Andy Warhol y de Robert Frank, pero ese interés por la repetición también se percibe en Ed Ruscha, en Harry Callahan o en Diane Arbus entre otros.

La obsesión por la imagen mecánica en Warhol, da como fruto un gran surtido de imágenes fotográficas que tienen en lo múltiple y lo seriado su principal razón de ser. Su obsesión por los fotomatonés a principios de los sesenta produce numerosas obras de carácter micro secuencial. No debemos olvidar que el gusto por el fotomatón y el automatismo fotográfico

fue un recurso ampliamente explotado por el surrealismo, Warhol no hace más que reeditar una práctica de la fotografía de vanguardia.



Ilustración 108. Andy Warhol. *Autoretrato (Esmoquin)*. 1964.

Una década más tarde Warhol comienza a realizar un tipo de fotografía centrada en la repetición, pero que a diferencia de sus experimentos con el fotomatón no buscan tanto una secuencia como el efecto hipnótico que la propia repetición produce (quizás inspirado por la obsesión serialista que John Cage había desarrollado). Estas fotos multiplicadas eran cosidas y montadas por Warhol en un mismo soporte, algo que remachaba su lógica múltiple. El resultado es un trabajo ciertamente enigmático que provoca en el espectador una falsa sensación secuencial en la que propia reiteración se constituye como flujo narrativo.



Ilustración 109. Andy Warhol. *Pierna sobre alfombra*. 1976.

Robert Frank siempre se había interesado por la naturaleza múltiple del medio fotográfico que utiliza recurrentemente a lo largo de su obra. Así, el fotógrafo suizo, recurre a la dialéctica de lo múltiple en todas sus vertientes, lo múltiple por acumulación, lo múltiple por repetición, lo múltiple por composición y lo múltiple como secuencia.

En el caso de la utilización de lo múltiple como repetición son destacables sus ampliaciones de negativo cinematográfico de 16 mm. Robert Frank acude en numerosas ocasiones a esta extraña trasposición de medios consistente en la ampliación sobre soporte fotográfico de tiras de negativo de material fílmico. El resultado es un turbio y reiterativo mosaico, en el que el tiempo queda detenido de un modo implacable y monótono. Lo que Robert Frank nos muestra no deja de evidenciar la propia dialéctica de ambos medios, la fotografía y el cine, medios que él exploró con un singular sentido poético.



Ilustración 110. Robert Frank. *Me and my Brother*. 1964.

Respecto a lo múltiple como estrategia constructiva emparentada con los *composites*, tanto en la obra de Robert Frank como en la de Andy Warhol descubrimos una utilización de lo múltiple de características formales cercanas a las de David Hockney. En estos casos, tanto Warhol como Frank se sirven de diversas fotografías para formar una sola imagen unificada.

La proximidad formal en el proceso de estos autores nos hace preguntarnos por la presencia del procedimiento del *composite* en otros autores del mismo periodo, descubriendo que si bien no se trata de un uso generalizado si encontramos ejemplos de esta práctica.

La presencia de la reiteración y acumulación en Robert Frank es frecuente, ofreciendo una enorme variedad de recursos basados en lo múltiple. Su uso de lo múltiple por composición se va incrementando a partir de los años setenta, y es, a partir de esos años, cuando comienza a usar varias fotografías con la intención de generar una composición única. A partir de aquí observaremos como este procedimiento de fotografía compuesta estará presente a lo largo de toda su carrera.

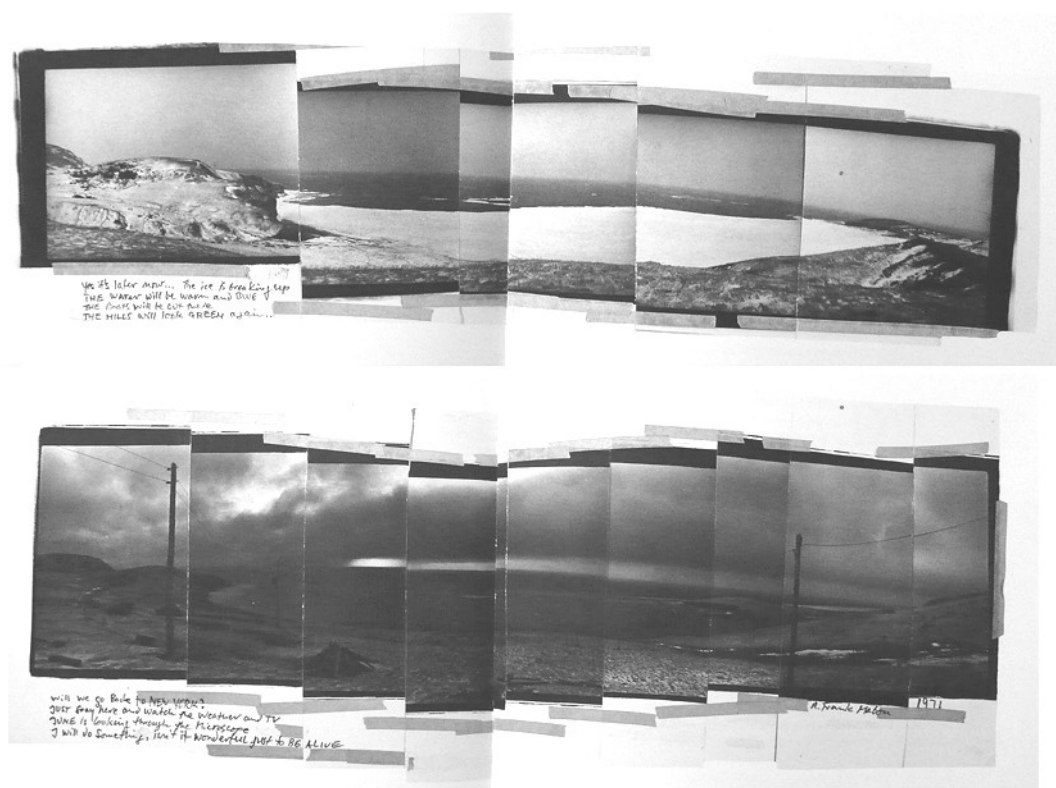


Ilustración 111. Robert Frank. *Mabou*. 1971.

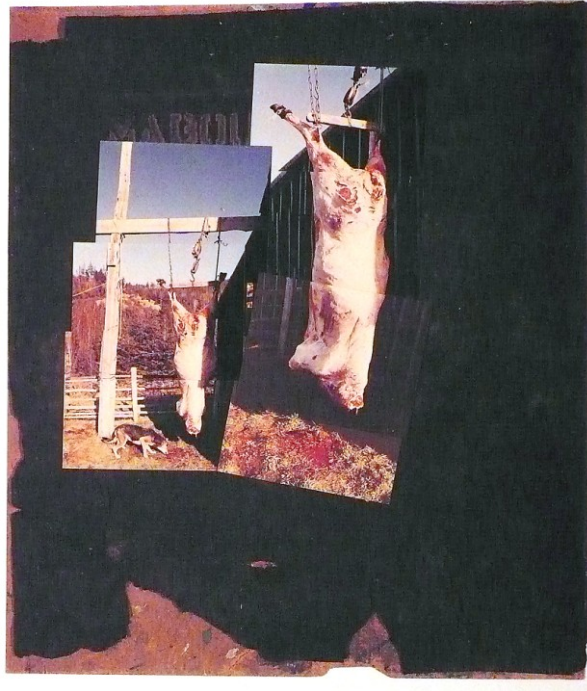


Ilustración 112. Robert Frank. *Mabou*, Nueva Scotia. 1978.

En la fotografía de Andy Warhol también encontramos algunos ejemplos de *composites*. Es natural que un artista tan interesado en la narrativa de lo múltiple, llegase a resultados compositivos de este tipo. Pero lo que llama la atención es que estas composiciones se producen en la misma época en la que David Hockney comenzaba a trabajar con sus primeras composiciones. Por lo que podemos suponer que era una práctica conocida y utilizada.



Ilustración 113. Christopher Makos. Andy Warhol. 1976.

Al revisar la obra de Hamilton nos encontramos con una serie realizada en 1969 que nos llama poderosamente la atención por su carácter compositivo. Se trata de su serie, a la que ya hicimos referencia anteriormente, "*Fashion Plate (Cosmetic Studies)*". Descubrimos que Hamilton había experimentado con un tipo de collage unificador y compositivo. Se trata de un tipo de collage al que David Hockney prefiere denominar *composite*, frente al término *fotomontaje o collage*. Si el fotomontaje pretende evidenciar el carácter disociado de los elementos formadores de la imagen, el *composite*, por el contrario, busca asociar elementos con una finalidad unificadora, aunque sin renunciar al carácter fraccionario de la imagen final.

En *Fashion Plate (Cosmetic Study)*, Hamilton realiza una serie de retratos cuya principal característica es la utilización de varias fotografías para configurar un sujeto. Si bien es cierto que Hamilton recurre a imágenes procedentes de diversos orígenes, algo que los aleja de los trabajos de Hockney o Robert Frank, las composiciones que obtiene buscan un efecto aditivo y unificador. En nuestra opinión encontramos suficientes parecidos entre la obra de Hamilton y la de Hockney como para poder considerar a la serie *Fashion Plate (cosmetic Study)*, un claro antecedente de los trabajos del autor de Bradford.



Ilustración 114. Richard Hamilton. *Fashion Plate (cosmetic Study)*, I,II,III y IV. 1969.

Edward Ruscha es otro claro antecedente de la lógica del collage compositivo o *composite*. El autor, ya en 1962, había realizado un interesante ejercicio de fotografía seriada y múltiple con su *Twenty Six Gasoline Stations*, en ese caso fotografió todas las gasolineras que encontró desde Los Angeles hasta Oklahoma. En 1966 dió un paso más en su interés por la fotografía múltiple, realizando el ejemplo quizás más célebre de *composite* de la época, nos referimos a la serie de "*Every Building on the Sunset Strip*", realizado por Edward Ruscha en 1966.

En esta serie el autor fotografía todos los edificios de una calle de una manera fría repetitiva y secuencial, posteriormente realiza una enorme tira fotográfica con la que representa todos los edificios a modo de un gran panorama. El resultado es una formidable composición cuyo procedimiento se asemeja al que años después utilizará David Hockney.

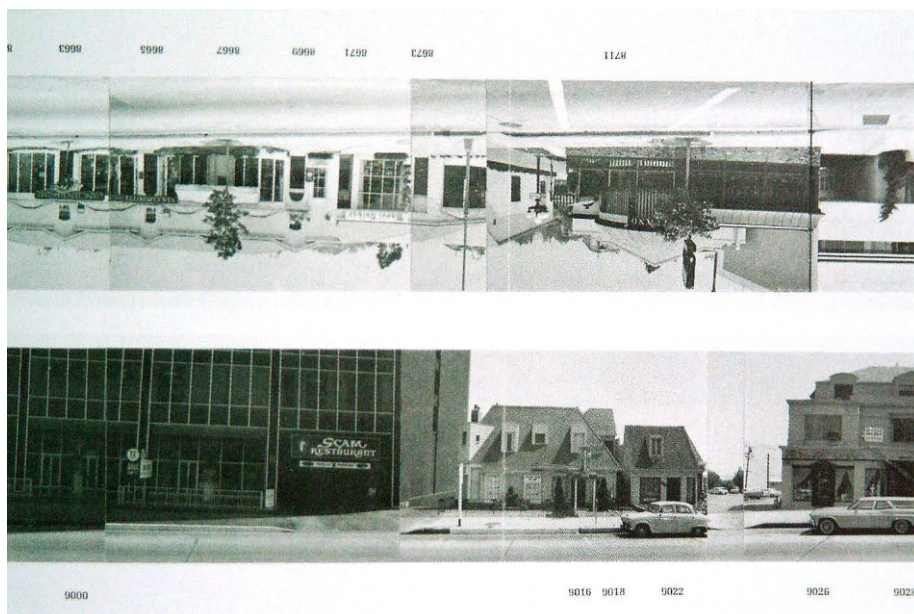


Ilustración 115. Edward Ruscha. *Every Building on the Sunset Strip*. 1966.

A partir de los años setenta los ejemplos de fotografía múltiple, de fotografía compuesta y de fotografía informalista se incrementan notablemente. La ruptura del cuadro que plantean los artistas Pop en el ámbito de la pintura trae como consecuencia el intento de ruptura del cuadro en fotografía. Tanto fotógrafos como artistas que usan la fotografía intentan luchar contra la naturaleza bidimensional y plana del propio medio, eso explicaría toda una serie de ataques contra el cuadro fotográfico y contra la imagen única que se producen en el ámbito de la fotografía en esta época, no solo por parte de la nueva figuración, sino también por parte del arte conceptual.

2.6.2. LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN LAS PRÁCTICAS DE LA NEOVANGUARDIA.

Desde finales de los años cincuenta, en el ámbito artístico se producen una serie de cambios que pretenden hacer valer ciertas actitudes de vanguardia que, a causa de Segunda Guerra Mundial, quedaron mitigadas o atenuadas. El arte de finales de los años cincuenta y de los sesenta pretende reeditar acercamientos al arte nacidos en el seno de las vanguardias históricas y que, por diversos motivos, habían sido olvidados. Usaremos el término neo-vanguardia para referirnos al conjunto de estos movimientos artísticos.

*"De entrada, todos mantienen un vínculo estético y político con el proyecto de la vanguardia histórica y, más directamente, con sus intentos de reconstrucción o neo-vanguardia de los sesenta. Es el propio Benjamin Buchloh el que propuesto el término neo-vanguardia para dar cuenta de la gran eclosión de prácticas artísticas, surgidas del agitado y complejo entorno social y político de los sesenta"*¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ribalta, J. *Op. Cit.* 2004, pág. 9.

Así van apareciendo una serie de movimientos artísticos que buscan, como predicaría Marcel Duchamp, acercar el arte a la experiencia vital disociarlo del entorno museístico y acabar con ciertas posiciones aburguesadas que asumen el arte en términos mercantilistas.

A mediados de los años cincuenta, junto con el Pop Art van apareciendo otros movimientos como el Arte de Acción, el Minimal Art, el arte Povera, el Land Art, prácticas vinculadas en mayor o menor medida con una reestructuración del ámbito del arte que podríamos relacionar, por un lado, con actitudes neo Dadá, en las que lo intuitivo y lo emotivo cobran presencia y, por otro lado, con el Arte conceptual que propone un acercamiento el arte como idea y no como objeto. Detrás de las dos actitudes encontramos un fin común que conduce a la desmaterialización de la obra de arte.

Pero independientemente de la actitud hacia el arte, de lo que no hay duda es que estos artistas se sirven de la fotografía (también del cine) como herramienta documental. Ese acercamiento a lo fotográfico que comienza siendo puramente instrumental, desemboca en una verdadera revolución ideológica y formal del medio que sienta las bases de toda una serie de nuevas y fructíferas relaciones con la fotografía y que no hará más que incrementarse en los discursos del arte contemporáneo a lo largo del siglo XX.

*"El arte que no depende de su presencia física, se basa en mucho en la fotografía para alcanzar credibilidad. Aunque poca gente hace el peregrinaje necesario para ver intervenciones en la naturaleza directamente, ni preside las maquinaciones de las que consiste el arte corporal, los reportajes fotográficos de primera línea de frente se lo cuentan, por así decirlo a todo el mundo artístico. Además aunque las fotografía comenzasen como documentación, una vez acabada su función, adquieren categoría de documentos testimoniales, convirtiéndose ellas mismas, en cierto sentido, en arte."*¹⁸⁸

El debate sobre la naturaleza artística de la fotografía es tan antiguo como el propio medio. La fotografía ha reivindicado históricamente su derecho a ser entendida como una disciplina más de las Bellas Artes frente a ciertas consideraciones que la relacionaba con los aspectos puramente técnicos. Ese tipo reivindicaciones, hoy absolutamente apolilladas y fuera de lugar, se perciben tanto en los movimientos pictorialsitas decimonónicos, como en la fotografía directa con su obsesión por la especificidad del medio, pero también en los movimientos de fotografía purista americanos, en el realismo poético francés y en la fotografía humanista.

La obsesión de la fotografía por pertenecer al mundo de las Bellas Artes suponía asumir una condición gregaria y doblegada frente al arte establecido, una actitud que las vanguardias con su espíritu rebelde habían intentado superar. El uso de la fotografía que traen consigo las prácticas artísticas de la neo vanguardia son responsables de que la fotografía se integre

¹⁸⁸ Foote, N. *Los Anti-fotógrafos* en Fogle, D. *The last picture show: artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982*, catálogo de exposición, Fundación MARCO, Vigo, 2004, pág. 19.

en los discursos contemporáneos del arte, algo que no deja de ser paradójico¹⁸⁹. La fotografía, que siempre había anhelado formar parte del Arte, salva el escollo de la "artisticidad" a partir de usos instrumentales que del medio hacen estos artistas.

En este sentido, se perciben dos visiones muy diferentes de la fotografía como parte del arte contemporáneo. Por un lado, lo que Abigail Salomon-Godeau define como "Fine-Art photography"¹⁹⁰ y por otro lado la llamada "Fotografía Posmoderna". La primera supone una visión de algún modo acomplejada del medio y cuyas pretensiones artísticas se basan en la aceptación por el *establishment* artístico y museístico. La segunda visión se muestra absolutamente indiferente ante cualquier aspiración artística del medio, *"Mediante la crítica subversiva del sistema, esta última categoría implicaba un derrocamiento sin precedentes del concepto clásico de arte para inaugurar un nuevo orden en el terreno de la plástica contemporánea. En consecuencia, y desde esta óptica posmoderna, también se derogaba todo posible valor otorgado a cualquier práctica fotográfica anterior realizada con pretensiones artísticas"*¹⁹¹

Para los creadores vinculados a los movimientos surgidos en los años sesenta la fotografía era una mera herramienta. No pretendían descubrir la verdadera esencia de la fotografía, ni sus elementos diferenciadores, ni el purismo formal del medio, simplemente ellos usaban la fotografía. Hasta tal punto se da este desinterés por el propio medio que Nancy Foote llega a denominar a estos artistas como "anti-fotógrafos"¹⁹² un término que define con precisión su actitud.

El hecho es que la posición rupturista de estos creadores desemboca en toda una serie de usos heterogéneos de la fotografía en los que la presencia de lo múltiple, lo fragmentario, lo diverso y lo disconforme, cobra un enorme protagonismo. Esta característica hace que el trabajo de estos artistas sea de gran interés en el desarrollo de nuestras ideas sobre lo múltiple fotográfico.

Varias son las vías abiertas por las neovanguardias en relación con lo múltiple fotográfico. En primer lugar, debemos destacar que la relación con lo múltiple por parte de estos artistas deriva, en numerosas ocasiones, de los usos documentales que hacen del medio. Estos usos tienen como resultado nuevas estrategias documentales, relacionadas con prácticas archivísticas, científicas y acumulativas. Propuestas alejadas de las metodologías documentales provenientes del fotoperiodismo tradicional. Como resultado encontramos gran cantidad de ejemplos de documentales en los que la relación con lo múltiple, con la repetición y con la serie se convierte en un eje formal que facilita la articulación y desarrollo de ciertos discursos.

¹⁸⁹ Baqué, D. se refiere a esta contradicción en el capítulo titulado *Una entrada en arte paradójica* en su obra, Baqué, D. *La fotografía Plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 42.

¹⁹⁰ Citado por Gómez Isla. J, en Gómez Isla. J, *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastian, 2005, pág. 17.

¹⁹¹ Gómez Isla. J, *Ibidem*, pág. 17.

¹⁹² Fogle, D. *Op. Cit.* 2004, pág. 19.

Por otro lado, encontramos usos de la fotografía múltiple relacionados con la redefinición del espacio de representación. En este sentido hallamos ejemplos que van buscando nuevas relaciones y cruces entre fotografía y las artes espaciales. Artistas que usan la fotografía para configurar piezas cuyo carácter se acerca a lo escultórico o performativo y se alejan del carácter bidimensional y plano propio de los usos más ortodoxos del medio. En este sentido es destacable observar como fruto de esta investigación contra el espacio de representación albertiano aparecen estrategias compositivas rupturista muy cercanas a los *composites*¹⁹³ de David Hockney.

Estas nuevas interpretaciones del medio fotográfico desembocan en la fotografía conceptual. Los diferentes acercamientos a la fotografía que surgen en principio como mera estrategia documental, poco a poco se irán desplazando hacia cuestionamientos formales para finalmente llegar a un tipo de fotografía que propone una visión crítica y revisionista del medio, claramente enfrentada a postulados formalistas de la fotografía moderna. Este tipo de fotografía que podríamos denominar "fotografía conceptual", incide en revisar los aspectos tradicionalmente asociados al medio que ponen en duda en una actitud claramente posmodernista.

En cuanto a los usos de lo múltiple como acumulación, (producto de la aglomeración de imágenes en una misma fotografía ya sea producida en la toma o en el laboratorio), en la fotografía conceptual observamos que no es un uso predominante. Podemos encontrar algunos ejemplos en Baldesari o en Vito Acconci, pero estos usos están más relacionados con un acercamiento conceptual a una narrativa fotográfica que con cuestiones formales.

Para ilustrar la relación con lo múltiple que deriva de las nuevas estrategias documentales presentes en los movimientos artísticos de este momento, hemos elegido algunos artistas que consideramos significativos. Los usos de la imagen fotográfica como documento vinieron de la mano de una serie de estrategias artísticas que pretendían huir de la idea burguesa de la obra de arte como objeto de valor o como mercancía, en palabras de Alan Sekula:

*"El culto a la experiencia privada, a la relación completamente afectiva con la cultura que exige la economía consumista, sirve para borrar momentáneamente de la memoria, durante los fines de semana, la conciencia de la fragmentación, el aburrimiento y la rutina del trabajo, así como la conciencia del yo como mercancía."*¹⁹⁴

De ese modo, a finales de los años cincuenta proliferaron una serie de tendencias artísticas anti objetuales, como el arte conceptual, el accionismo, el land art, etc. Todas estas estrategias veían en lo efímero, en lo transitorio y en lo temporal elementos especialmente adecuados para la batalla contra la mercantilización burguesa de la obra de arte.

¹⁹³ Esta vertiente de lo múltiple nos interesa especialmente ya que coincide formalmente con los célebres trabajos que Hockney efectúa en la década de los ochenta y de los que hay numerosos precedentes.

¹⁹⁴ Sekula, A. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación* en Ribalta, J. *Op. Cit.* 2004, pág. 35.

Estos creadores comenzaron a usar la fotografía, pero también el cine y el vídeo, como herramientas documentales y de registro. El resultado es que en la mayoría de las ocasiones la comunicación de estos proyectos se producía a través de estos medios.

Esta relación, inicialmente de naturaleza secundaria e indicial, produce cierta confusión entre la propia obra y el formato en el que se nos presenta, como Nancy Foote nos ha hecho ver. Pero el peligro es que puede derivar a su vez en una disposición comercial de la propia obra: *"Cuando sabemos que en el caso de ciertos land artistas se han vendido los documentos fotográficos de sus acciones y ha habido un control deliberado de dicha venta, podemos pensar, con razón, que la toma fotográfica va más allá de su mero estatuto documental y accede al rango de obra, firmada e integrada en el circuito comercial."*¹⁹⁵

Más allá del debate sobre el arte como objeto de consumo, si atendemos a aspectos puramente formales, observamos que la consecuencia de este afán documental es una clara proliferación de nuevas narrativas que encuentran en lo múltiple uno de sus principales aliados. Estos artistas recurren a lo múltiple con diferentes propósitos. A veces el recurso a lo múltiple indaga en cierta narrativa secuencial presente en los procesos creativos, Robert Smithson, Ana Mendieta, Jan Bas Ader, Douglas Huebler, Eleanor Antin, entre otros recurren en numerosas ocasiones a estos usos de fotografía múltiple con carácter semi-secuencial.



Ilustración 116. Robert Smithson. *Yucatan Mirror Displacements*. 1969.

¹⁹⁵ Baqué, D. *Op. Cit.* 2003, pág.16.



Ilustración 117. Robert Smithson. *Hotel Palenque*. 1969.

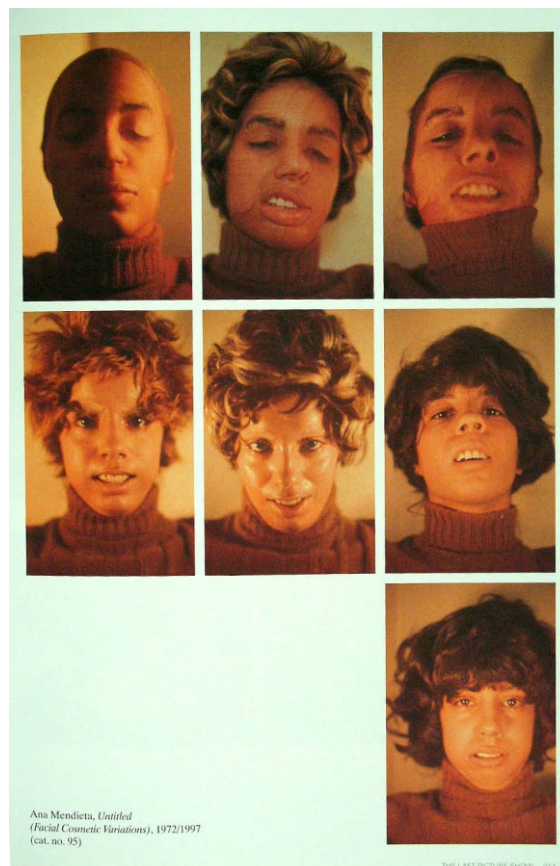


Ilustración 118. Ana Mendieta. *Facial Cosmetic Variations*. 1972.

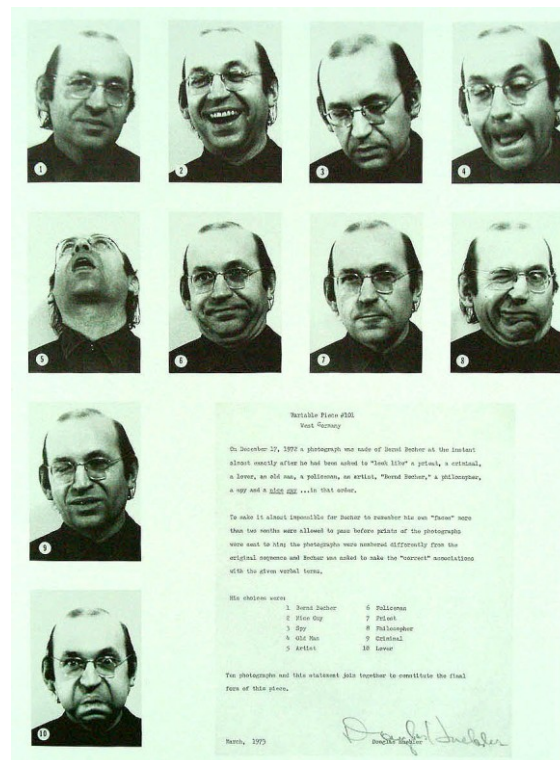


Ilustración 119. Douglas Huebler. *Variable Piece Number 101*. 1973.



Ilustración 120. Jan Bas Ader. *Sin título (Tea Party)*. 1972.

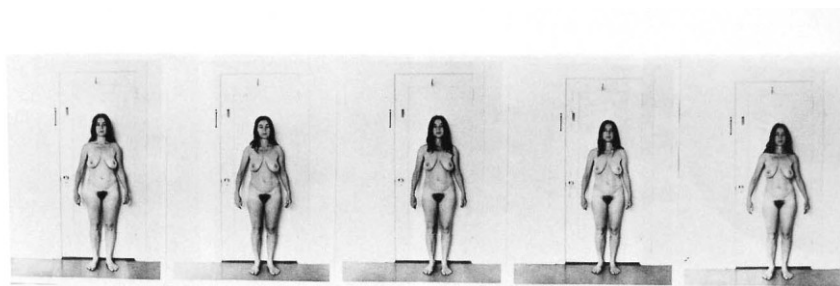
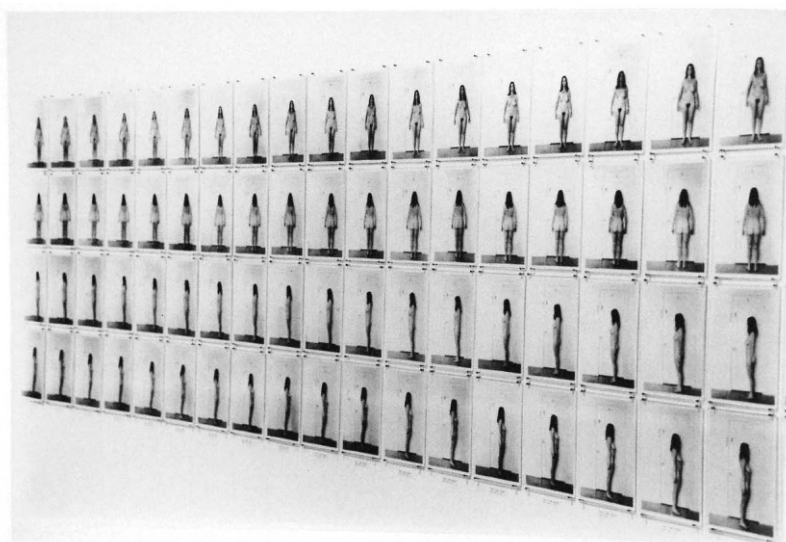


Ilustración 121. Eleanor Antin. *Carving: A Traditional Sculpture*. 1972.

Los documentales aplicados a los procesos artísticos, van derivando de forma paulatina en un interés por el propio proceso de archivo. El archivo no deja de ser un proceso de comprensión de la realidad, una herramienta para la percepción de la idea, una evolución conceptual. Por ese motivo ciertas tendencias artísticas hacen de la propia sistematización archivística el objeto central de su obra. El archivo, la selección, la sistematización, se convierte en el asunto y objeto mismo del trabajo de determinados creadores. Esta tendencia a la sistematización iniciada por Ed Ruscha con sus *Twenty Six Gasoline Station*, es recurrente a lo largo de la década de los setenta.

Aunque los ejemplos de esta categoría son cuantiosos cabría destacar a modo de ilustración el trabajo de artistas como Dan Graham, de Bernd e Hilla Becher, Marcel Broodthaers, Christian Boltansky, Sol Le Witt, Richard Long o Gerhard Richter.



Ilustración 122. Dan Graham. *Homes of America*. 1966-1967.

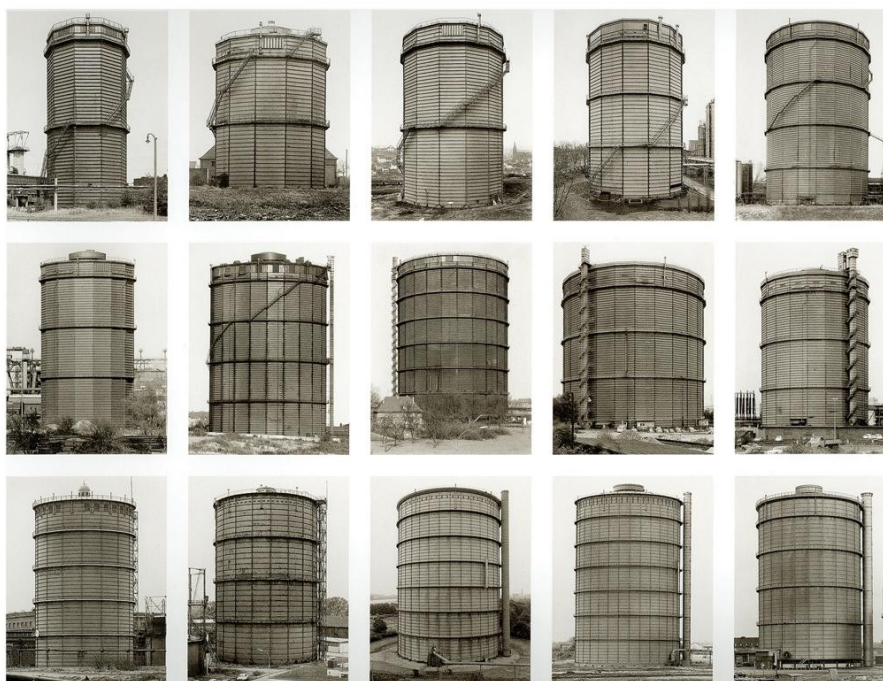


Ilustración 123. Bern y Hilla Becher. *Tanks*. 1963.

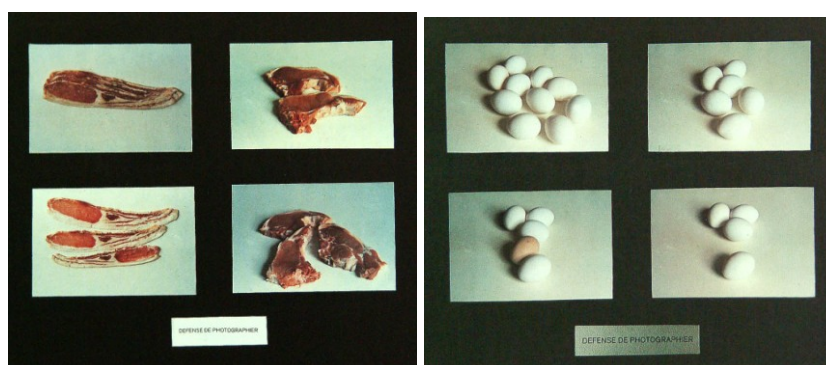


Ilustración 124. Marcel Broodthaers. *No photographs allowed defense de photographe*. 1974.

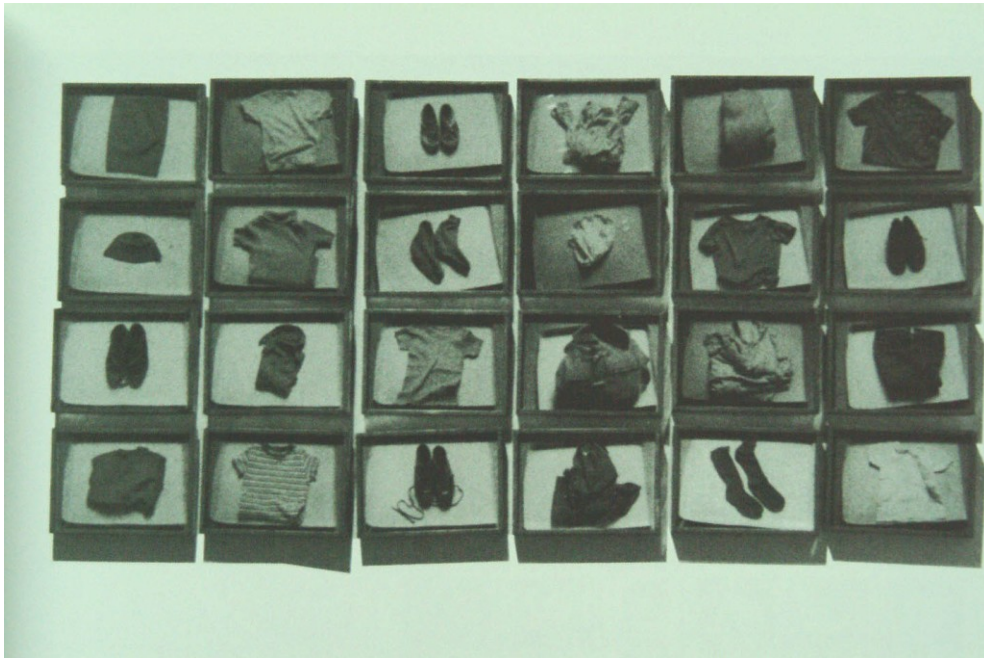


Ilustración 125. Christian Boltansky. *Les habits de François C.* 1972.



Ilustración 126. Sol Le Witt. *Photogrids.* 1978.



Ilustración 127. Richard Long. *Autobiography*. 1980.

Otra vertiente del uso de la fotografía múltiple por parte de las neo-vanguardias estaría relacionado con ciertas cuestiones sobre las redefiniciones del espacio de representación. Aunque parecía que Duchamp había zanjado definitivamente la cuestión del espacio pictórico el expresionismo abstracto se empeñó en desandar el camino. Así, la neo-vanguardia retoma nuevamente las grandes cuestiones relacionadas con el espacio de representación y con el espacio pictórico. El papel que Rauschenberg juega en esta cuestión es indudable, como ya vimos en el epígrafe anterior, las neovanguardias, con su afán desmaterializador, se alejan de los soportes habituales para desarrollar su obra. El cuadro como elemento organizador deja paso a toda una serie de nuevos soportes y en este contexto la fotografía comienza a ser usada con profusión.

Enseguida algunos artistas perciben la gran incongruencia que supone alejarse del cuadro pictórico como soporte artístico generalizado y recurrir al uso de la fotografía como sustituto. ¿No es, al fin y al cabo, la fotografía evolución del espacio de representación clásico?, ¿No está la fotografía directamente inspirada en el espacio albertiano de representación?

*"[...] hacía 1970, la fotografía tal y como fue utilizada por los artistas conceptuales, rompió el espejo de la pintura o más bien, del cuadro, permitiendo así a un observador privilegiado como Jean Clair, denunciar los apriorismos estéticos a los que había estado sometida."*¹⁹⁶

Surgen así una serie de artistas que quieren replantearse las posibilidades de representación espacial de la fotografía, intentado proponer opciones alejadas del carácter bidimensional y

¹⁹⁶ Chevrier, J.F. en *Las aventuras del formato cuadro en la historia de la fotografía* en Fogle, D. *Op. Cit.* 2004, pág. 9.

plano que propicia el medio y que no deja de ser herencia del espacio pictórico. Artistas como Bruce Nauman, Sigmar Polke o Fischli and Weiss, entre otros, provenientes de ámbitos escultóricos utilizan la fotografía con intenciones renovadoras. Se trata de una serie de artistas que “Llevarían a cámara a sus estudios con el objeto de explorar los límites de la actividad escultórica contemporánea”.¹⁹⁷



Ilustración 128. Sigmar Polke. *El látigo de Polke*. 1968.



Ilustración 129. Bruce Nauman. *Untitled Potholder*. 1966.

¹⁹⁷ Fogle, D. *Op. Cit.* 2004, pág. 9.



Ilustración 130. Fischli and Weiss. *En la tienda de alfombras*. 1979.

La propensión de estos artistas por replantearse el espacio da como resultado todo un abanico de usos que se oponen al espacio fotográfico canónico, que se materializa, por un lado, en una utilización muy variada de lo múltiple y, por otro lado, en la puesta en duda de los valores tradicionalmente asimilados a la fotografía, como son el realismo ilusionista o el perspectivismo.

En ese afán por rediseñar el espacio fotográfico encontramos ciertas estrategias compositivas muy cercanas a las que utilizará David Hockney en sus *composites*¹⁹⁸. Recreaciones espaciales constituidas por ensamblados de fotografías que buscan una unidad espacial no basada en el modelo “espacio ventana”, collages de naturaleza aditiva que buscan una lectura unitaria frente a la disociación espacial del fotomontaje de vanguardia. En este sentido, son especialmente interesantes las obras de artistas como Gordon Matta Clark, de Jan Dibbets y Gilbert and George, artistas que usan la fotografía de un modo cercano a la forma en la que lo hace Hockney y que trataremos de forma particular al final de este capítulo.

La fotografía conceptual es otra de las grandes vertientes surgidas a partir de la revisión crítica de los neo-vanguardistas. En principio, el uso que hacen de la fotografía los artistas de finales de los años sesenta no está interesado en el medio, simplemente en cuestiones instrumentales. Algunos artistas van derivando poco a poco hacia actitudes de una mayor conciencia crítica hacia el medio, actitud que desemboca en un claro cuestionamiento formal. En estos casos sí existe un claro interés por la fotografía como medio y no sólo como herramienta de comunicación. La célebre obra de Kosuth *One or three chairs* de 1965, es quizás el ejemplo más evidente de este tipo de obra que intenta interpelar la propia *naturaleza del medio*.

¹⁹⁸ Esta vertiente de lo múltiple nos interesa especialmente ya que coincide formalmente con los célebres trabajos que Hockney efectúa en la década de los ochenta y de los que hay numerosos precedentes.

"La fotografía interviene como un poderoso instrumento teórico plástico capaz de deconstruir las jerarquías preexistente, y que permite, de forma paralela, un severo y radical cuestionamiento de los conceptos de obra, autor y receptor"¹⁹⁹

Entre los artistas que se acercan a la fotografía desde planteamientos semióticos y conceptuales hemos destacado algunos ejemplos que consideramos destacados. Edward Ruscha²⁰⁰ y Dan Graham, son considerados cómo iniciadores de ciertas actitudes conceptuales en la fotografía de los años sesenta. En *Homes for América*, de 1966, Graham propone un intercambio entre texto y fotografía que evidencia el contexto como catalizador del discurso fotográfico. La obra nace como un ensayo fotográfico realizado para Arts Magazine en 1966, pero pronto cambia de significado para convertirse en un trabajo independiente que se cuestiona el carácter autónomo de la fotografía para construir relatos de realidad.

Otro ejemplo de fotografía conceptual es el artista Victor Burgin, que con su obra *Performative-Narratives*, de 1971, se cuestiona no solo las relaciones vinculantes entre fotografía y texto, sino también ciertas cuestiones espaciales que tienen que ver con la puesta en escena.



Ilustración 131. Victor Burgin. Performative/Narrative. 1971.

¹⁹⁹ Baqué D. *Op. Cit.* 2003, pág. 98.

²⁰⁰ A Edward Ruscha ya nos hemos referido en el epígrafe anterior.

Jan Dibbets, al que más adelante volveremos a tratar, es considerado como uno de los pioneros en este acercamiento conceptual de la fotografía que estamos tratando. Dibbets se convirtió en una figura crucial en la integración de la fotografía como actividad artística en la escena europea. El artista consiguió evidenciar ciertos aspectos fundacionales de un medio que basándose en la perspectiva y en la luz pretende legitimarse. Así, sus sencillos trabajos sobre corrección de perspectiva y sobre análisis de luz, se convierten en ejercicios de fotografía conceptual, y ponen en evidencia el carácter construido de la fotografía.



Ilustración 132. Jan Dibbets. *Perspective corrección I*. 1969.



Ilustración 133. Jan Dibbets. *Perspective correction II*. 1969.



Ilustración 134. Jan Dibbets. *The shortest day*. 1970.

La obra de Bernd y Hilla Becher también fue considerada sobre todo por la crítica americana de los años setenta como fotografía conceptual. Ursula Meyer y Lucy Lippard incluyeron a los Becher en su antología sobre arte conceptual de 1972²⁰¹, en las que también se incluían a artistas como Sol Le Witt o Douglas Huebler, entre otros. Las tendencias de la fotografía conceptual fueron una antesala de la fotografía posmodernista repleta de continuos cuestionamientos formales y semióticos del medio.

John Hilliard supone otro ejemplo de acercamiento conceptual al medio que consideramos interesante citar. Su preocupación por la forma fotográfica es capital en su obra, su

²⁰¹ Meyer, U. *Conceptual art*, Dutton, Nueva York, 1972.

acercamiento, aun siendo de naturaleza conceptual, se centra en la construcción fotográfica, y es en ese sentido en el que podemos describir su obra como "purismo fotográfico", o si se prefiere, dado su continuo cuestionamiento del medio, "purismo anti fotográfico". En palabras de Gómez Isla: *"John Hilliard se preocupará por las diferencias existente entre la visión ocular y la percepción a través de la imagen mecánica. Las diferentes posibilidades de presentar la realidad registrada a través de los efectos puramente fotográficos generarán un juego abierto de interpretaciones a partir de la polisemia de los signos desplegados en la imagen."*²⁰²

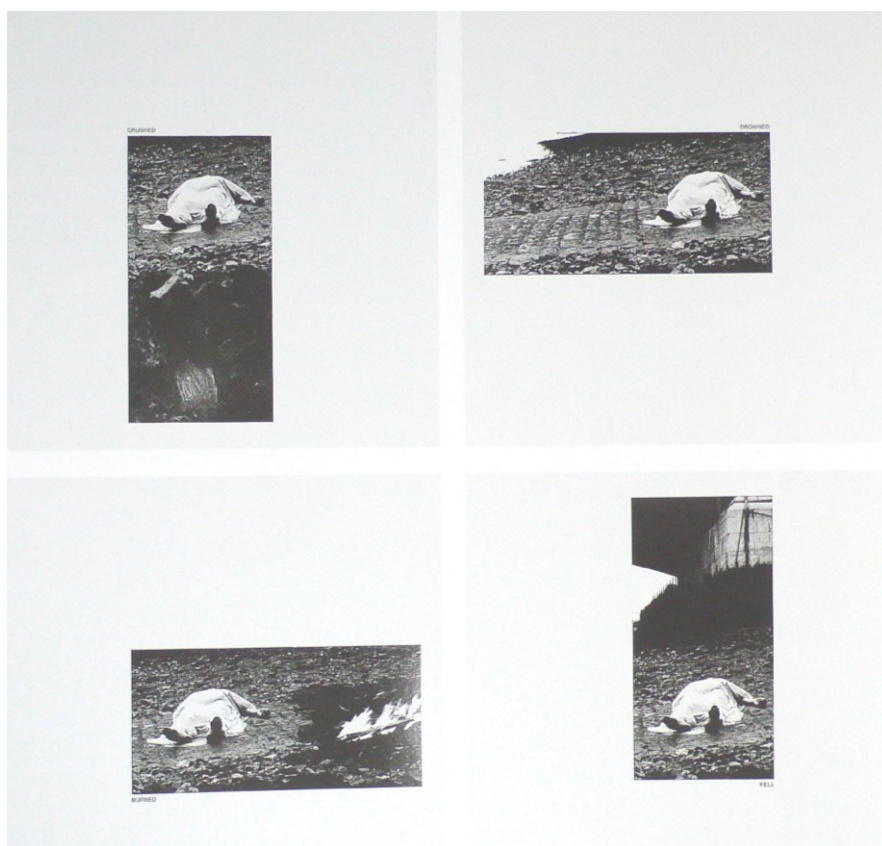


Ilustración 135. John Hilliard. *Cause Of Death?* 1974.

Encontramos en la obra de Mel Bochner, de 1970, titulada *10 photo offset prints and of 9 nine text and one image, in manila envelope*, uno de los ejemplos más notables de este acercamiento conceptual a la fotografía. Esta obra supone el último trabajo fotográfico de Bochner que después se dedicaría a la escultura y la instalación. Los intereses de Bochner hacía el medio fotográfico se centraban en las relaciones entre fotografía, modelo de visión, y modelo de conocimiento. De ese modo el autor incluía dentro de un sobre notables

²⁰² Gómez Isla, J. *Op. Cit.* 2005, pág. 43.

referencias textuales al medio fotográfico además de una fotografía. Su obra pretendía poner en jaque los grandes mitos de la fotografía desde acercamientos semióticos.

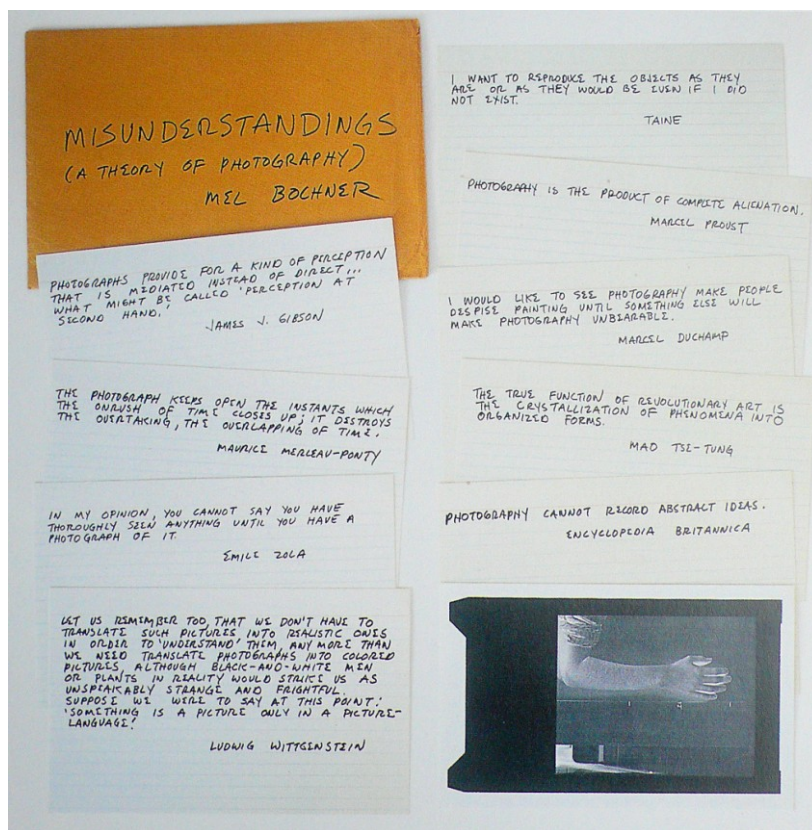


Ilustración 136. Mel Bochner. 10 photo offset prints and of 9 nine text and one image, in manila envelope. 1970.

Las corrientes de fotografía conceptual no dejan de crecer. A partir de los años setenta hasta la actualidad se suceden innumerables ejemplos de acercamientos conceptuales al medio. La lista de autores que utilizan la fotografía con intenciones conceptuales se hace casi interminable y podríamos afirmar que casi todos los autores fundamentales en la segunda mitad del siglo XX se aproximan de un modo u otro a la fotografía. Así podríamos contar con autores de la talla de Joseph Beuys, Valie Export, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Boltansky, Arnulf Rainer, Helena Almeida, Hans Peter Feldmann, Cyndy Sherman, Shopie Calle, Jeff Koons, Barbara Kruger, y un largo etcétera.

La fotografía conceptual pretende cuestionar los aspectos tradicionalmente asociados al medio poniendo en duda todas las cualidades y características del mismo. Tras esta actitud, que se relaciona generalmente con condiciones posmodernistas, nosotros percibimos ciertas conductas críticas ya presentes en las vanguardias históricas. Algo que apoyaría la postura de que tras actitudes posmodernistas está la actualización, reedición y generalización masiva de discursos de vanguardia.

De lo que no nos queda ninguna duda es que todo este abanico de prácticas fotográficas encuentra, en lo múltiple fotográfico, un aliado para construir sus discursos. Esa obsesión por lo discontinuo y fragmentario que permite lo múltiple, pretende para Jean-Francoise

Chevrier, un distanciamiento del formato cuadro como estrategia de distinguirse de un arte anterior. *"porque el único advenimiento de una diferencia [...] continúa precisamente produciendo un distanciamiento en el cuadro".*²⁰³

2.6.3. TRES EJEMPLOS DE ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS CERCANAS A LAS DE DAVID HOCKNEY EN LA FOTOGRAFÍA DE NEO VANGUARDIAS.

Entre la gran cantidad de usos relacionados con la fotografía múltiple, que encontramos entre las prácticas de las neovanguardias, se dan algunos casos que son formalmente muy cercanos al trabajo que desarrollará David Hockney en la década de los años ochenta. Estos casos, si bien no son totalmente similares ya que responden a diversos intereses, han de tenerse en cuenta como posibles antecedentes de los *composites* desarrollados por el autor inglés.

Anteriormente hemos citado, entre otras, las composiciones de Robert Frank y de Edward Ruscha como precedentes de composiciones múltiples (*composites*). En las prácticas artísticas de los años setenta cabría destacar la obra de artistas como Gordon Matta Clark, Jan Dibbets y Gilbert and George, como posibles precursores de la técnica del composite tan ampliamente usada por David Hockney. Para estos creadores detrás del uso de fotografía compuesta está la intención de romper con el espacio-ventana tradicional en pro de nuevas dialécticas representativas.

En el caso de Gordon Matta Clark, el uso de las composiciones múltiples, deriva de ciertos procesos de documentación fotográfica aplicados a sus célebres *splitting* realizados a partir de 1974. El autor intervenía sobre edificios abandonados, realizando cortes y perforaciones. Estos cortes que comenzaron siendo transversales, poco a poco fueron convirtiéndose en complejos vaciados espaciales de carácter volumétrico con los que conseguía una sensación de "espacio negativo".

La fotografía adquiría un papel protagonista para comunicar todo el proceso creativo y para mostrar el resultado final, algo que no llegaba a convencer al propio Matta Clark que se quejaba de que casi todo el mundo accedía a su trabajo a través de la fotografía: *"Nadie en Estados Unidos fuera de Nueva York ha visto -muy pocas personas lo han hecho- ninguno de mis proyectos [...] Prefiero ver a las personas que se desplazan a través de la obra que he creado, que tengan un contacto directo con mi trabajo".*²⁰⁴ Pero lo que empezó siendo un uso documental del medio poco a poco se transformaría en una obra fotográfica con entidad propia.

"Tras estos primeros usos radicales de la fotografía, el autor pasa a usar el medio como una herramienta de documentación y registro, el registro va dando paso gradualmente a un uso

²⁰³ Chevrier, J.F. *Op. Cit.*

²⁰⁴ Russi-Kirshner, J. *Entrevista con Gordon Matta Clark* en VV.AA. *Gordon Matta Clark*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pág. 317.

*reflexivo y cuidado de la práctica fotográfica, pasando luego a ser una dimensión fundamental del desarrollo de sus obras escultóricas”.*²⁰⁵

No debemos olvidar que el vínculo de este autor con la fotografía es más intenso de lo que nos pudiera parecer a simple vista. Las propuestas conceptuales de este artista le llevaron a experimentar con el medio en diferentes líneas antes de realizar sus composiciones. En todas ellas se percibe una clara actitud crítica y revisionista hacia la fotografía.

Así, en 1969, comienza a desarrollar su trabajo *Photo Fry* (fotos fritas), en el que el autor en un ejercicio anti-fotográfico decide freír fotos en una sartén aderezadas con pan de oro. Las fotos representaban árboles de navidad, claro que, después de ser fritas y horneadas, de los árboles de navidad no quedaba más que el título y la evocación que este provocara. En este trabajo se percibe un puente entre escultura y fotografía, en el que la fotografía se convierte en método de documentación y en objeto escultórico al mismo tiempo.



Ilustración 137. Gordon Matta Clark. Foto Frita. 1969.

Así, en la fotografía de Matta Clark, se podrían localizar tres acercamientos como nos propone Christian Karavagna²⁰⁶. Un primer acercamiento de estilo documental, que busca aproximarse a la objetividad del proceso, en el que lo importante es lo representado y en el que la cámara intenta desaparecer. Un segundo acercamiento de estilo conceptual, en el que la agrupación y organización por series hace que la propia

²⁰⁵ Peliowski, A. en “Gordon Matta Clark Decosntrucciones de un espacio arquitectónico y fotográfico” Bifurcaciones, nº 9, julio 2009.

< http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones_009_Peliowski.pdf.>[web en línea]. [Con acceso el 24 de mayo de 2011.]

²⁰⁶ Karavagna, C. citado en Peliowski, A. *Op. Cit.* nº 9, julio 2009.

construcción fotográfica intervenga en el desarrollo del discurso. Por último, un estilo denominado "dramático", en el que gracias a los collages y fotomontajes se genera un espacio fotográfico nuevo. Estos trabajos adquieren equivalencias procesuales y estéticas con las esculturas de intervenciones reales, lo que redundaría en una mejor comprensión de toda la obra.

El estilo dramático es el que nos interesa especialmente en este estudio. Las composiciones de Matta Clark nos hablan de las limitaciones del medio fotográfico. El autor consigue romper con el encuadre fotográfico para desplegar ante nosotros un espacio abierto y complejo.

*"Me gusta mucho la idea de romper, del mismo modo como corto edificios. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente <<violable>>. Y creo que en parte, lo he trasladado de mi manera de tratar estructuras a mi manera de tratar las fotografías. Esa convención rígida, muy académica, literaria, que existe alrededor de la fotografía, no me interesa. (...) Con el campo periférico del ojo, cualquier movimiento leve de la cabeza nos daría más información de la que la cámara habría tenido jamás."*²⁰⁷



Ilustración 138. Gordon Matta Clark, Conical Intersección, 1975.

²⁰⁷ Russi-Kirshner, *Op Cit.* Pág 333.

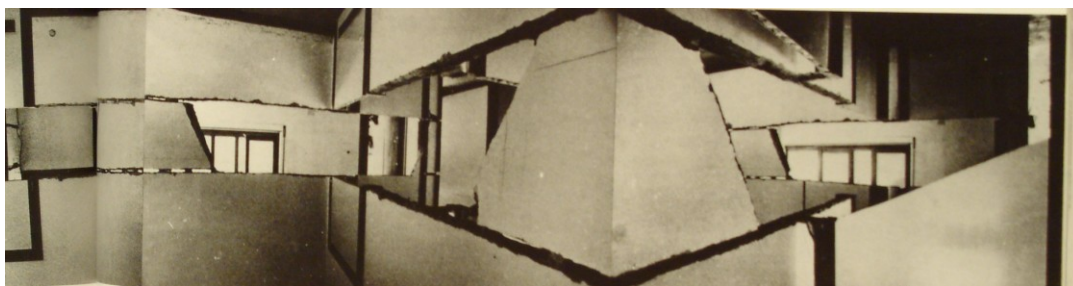


Ilustración 139. Matta Clark. *A Whole House*. 1973



Ilustración 140. Gordon Matta Clark. *Office Baroque*. 1977.

Ilustración 141. Gordon Matta Clark. *Office Baroque*. 1977.



Ilustración 142. Gordon Matta Clark. *Circus Caribbean Orange*. 1978

La obra de Jan Dibbets es otro de los ejemplos de fotografía compuesta cercana a la de David Hockney. Dibbets siempre ha sido considerado como uno de los máximos exponentes de la fotografía conceptual europea, sus trabajos pretendían cuestionar el medio desde dentro y desarticular las medias verdades del perspectivismo. Pero tras la actitud anti-fotográfica de Dibbets, algunos creen ver problemas de representación históricos: "*Las correcciones de la perspectiva de Dibbets continuaban la tradición de los interiores holandeses y flamencos del siglo XVII.*"²⁰⁸

Tras experimentar primero con la perspectiva en sus trabajos "*Perspective corrections*" y después en sus series temporales con sus "*Shortest Day at My House in Amsterdam*". Dibbets comienza a interesarse por ciertos desarrollos espaciales antiperspectivos. La representación espacial que propone el autor no se contenta con la representación albertiana que produce la fotografía, por ello Dibbets comienza a investigar con la serie y con la fotografía por composición.

La preocupación de Dibbets es más formal y menos conceptual de lo que a primera vista se podría creer y es precisamente en esta línea alrededor de la investigación formal en la que encontramos nexos entre la obra de Dibbets y la de Hockney. "*Como ya se reconoció en 1970, Dibbets es un artista cuyo programa conceptual no es tan radical que lo conduzca a lo*

²⁰⁸ Gronert, S. *Fotografía alternativa: el arte conceptual y la emancipación artística de la fotografía en Europa*, en Fogle, D. *Op. Cit.* 2004, pág. 33.

que Lippard describió como *desmaterialización total del objeto artístico, sino antes que nada se lleva a cabo sobre la forma de la imagen, es decir sobre la fotografía*²⁰⁹

Sin duda las propuestas espaciales de Dibbets tuvieron que influir tanto en Matta Clark como en David Hockney.



Ilustración 143. Jan Dibets. *The Shortest day at Konrad Fisher's Gallery*. 1970.

Ilustración 145. Jan Dibets. *Panorama, My studio*. 1971.



Ilustración 144. Jan Dibets. *Study for four courts, Dublin*. 1983.

La obra de Gilbert and George supone un tercer ejemplo de obra artística en el que el uso de la fotografía múltiple y la composición fotográfica cobran un gran protagonismo. El trabajo de estos artistas tiene ciertos puntos en común con la obra de David Hockney que a continuación vamos a destacar.

Gilbert and George desarrollan su obra en Reino Unido. Ambos se conocieron en St. Martin School of Art en Londres, desde entonces formaron una pareja de artistas inseparable convirtiendo su vida en parte inherente de su obra artística. Su obra, siempre polémica e irreverente, comienza a desarrollarse en el entorno del arte de acción y el performance. Ellos mismo se presentaban como estatuas. Vestidos de manera pulcra y elegante con las caras

²⁰⁹ Gronert, S, Ibidem, pág. 34.

cubiertas de maquillaje de color metálico realizaban estáticas acciones imitando esculturas al son de la música, para ello elegían entornos urbanos marginales en los que suelen dormir los vagabundos y *homeless*. Se trataba de acciones que buscaban evidenciar la indiferencia y el aislamiento que la metrópoli puede propiciar.

Sus acciones se fueron radicalizando hasta límites autodestructivos, bajo un siempre pulcro y elegante aspecto, Gilbert and George llegaron a explorar el alcoholismo como parte de su proceso creativo lo que les llevó a un estado de gran desesperación y tristeza, *"En los primeros años de la década de los setenta, la bebida se tradujo en la forma y el contenido de toda su existencia, y por tanto de su arte"*.²¹⁰ Producto de esta etapa alcoholizada surgen sus primeros trabajos con la fotografía múltiple, se trata de acumulaciones ordenadas y reticuladas de fotografías. Imágenes en blanco y negro, fragmentadas, desenfocadas, deformadas y confusas. El recurso de la fotografía compuesta y de la retícula les acompañará a partir de ahora y a lo largo de toda su carrera artística.



Ilustración 146. Gilbert and George. *Slippery Glasses*. 1972.

Con sus trabajos expresan ideas sobre la infelicidad, desesperanza y alienación presentes en las sociedades occidentales. En su obra además tiene en la carga personal y autobiográfica, elementos esenciales. Ellos son su propia obra, la autorepresentación es un recurso continuo a lo largo de todo su trabajo junto con la materialización de sus obras en formatos reticulares.

Encontramos un fuerte y explícito contenido sexual en la obra de Gilbert and George, lo que les ha valido la inclusión dentro de las corrientes del arte Queer. La pertenencia al universo

²¹⁰ G. Cortés, J.M. *Gilbert and George*, Editorial Nerea, San Sebastian, 2007, pág. 25.

Queer es un aspecto en el que coinciden con David Hockney, cuyas obras de principios de finales de los sesenta y principios de los setenta reivindicaban con naturalidad su homosexualidad. Así, tanto Hockney como Gilbert and George, se convierten en exponentes de la presencia de los discursos de las minorías en el ámbito del arte, algo que se engloba dentro de las corrientes posmodernistas. La exteriorización y representación de estos discursos se iría haciendo cada vez más presente a lo largo de la década de los setenta y ochenta del siglo pasado.

En la obra *Queer*, de 1977, vemos como usan una vez más la superficie ajedrezada para realizar su composición múltiple y fragmentaria. Las figuras de Gilbert and George aparecen formadas por varias fotografías a modo de un collage fotográfico aditivo, al estilo de los *composites* de Hockney. Ese uso de la composición múltiple es un recurso que usarán continuamente a lo largo de toda su obra.

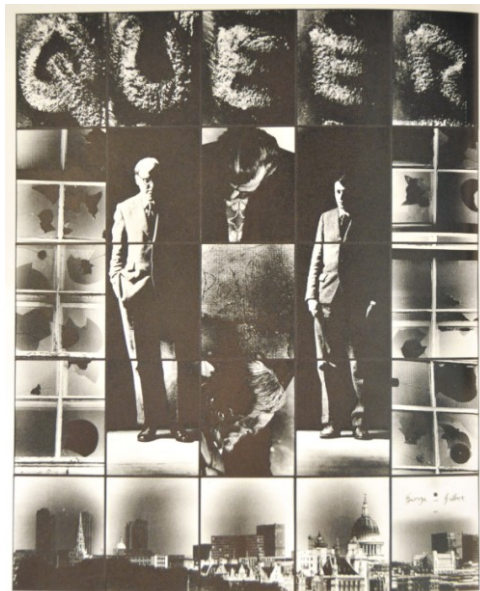


Ilustración 147. Gilbert and George. *Queer*. 1977.



Ilustración 148. Gilbert and George. *Four Knights*. 1980.



Ilustración 149. Gilbert and George. *Ill World*. 1994.

Como hemos podido ver, a lo largo del presente capítulo, en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, se produce una aceleración de la presencia de estrategias fotográficas que encuentran en lo múltiple y lo fragmentario un campo para explorar. Las razones de ese acercamiento a lo múltiple y a lo compuesto son de diversas índole, pero entre estos factores uno de capital importancia es la huída del espacio de representación clásico y la ruptura con el cuadro

Acabamos aquí la primera parte de esta investigación en la que hemos realizado una propuesta iconográfica de la presencia de lo múltiple en la fotografía. Toca ahora acometer la segunda parte de nuestro estudio: el análisis pormenorizado de la obra fotográfica de David Hockney.

SEGUNDA PARTE

DAVID HOCKNEY Y LA FOTOGRAFÍA.

SEGUNDA PARTE.

LA FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN OBRA DE DAVID HOCKNEY.

3.1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ICONOGRÁFICA EN LA OBRA TEMPRANA DE DAVID HOCKNEY.

3.2.1. EL JOVEN HOCKNEY.

3.2.2. CALIFORNIA, SHOWERS, POOLS Y HEDONISMO MELANCÓLICO. HOCKNEY EN LA PISCINA. USO INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRAFÍCA.

3.2.3. LAS PRIMERAS CÁMARAS.

3.2.4. EL FIN DE UNA DÉCADA, FINALES DE LOS SESENTA.

3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PURISMO FOTOGRÁFICO EN DAVID HOCKNEY.

3.3.1. EL PINTOR FOTÓGRAFO.

3.3.2. EL PINTOR Y LA ESCENOGRAFÍA.

3.3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PROPUESTAS FOTOGRÁFICAS DE DAVID HOCKNEY.

3.3.4. LA INVITACIÓN DEL POMPIDOU.

3.3.5. LOS DIARIOS DE CHINA.

3.4. EL ESPACIO FRAGMENTADO. COMPOSITES, JOINERS Y COLLAGES FOTOGRÁFICOS.

3.4.1. PRIMEROS USOS DE FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN HOCKNEY.

3.4.2. LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS CON POLAROID.

3.4.2.1. Composiciones con Polaroid.

3.4.2.2. Reflexiones sobre el trabajo con Polaroid.

3.4.3. DE LA POLAROID A LA FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.

3.4.3.1. TRABAJO CON CÁMARA DE 35 MM.

3.4.3.2. REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO CON FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.

3.4.4. TIEMPO Y MOVIMIENTO EN LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.4.1. JARDIN ZEN DEL TEMPLO RYOANJI.

3.4.7.2. REFLEXIONES SOBRE LOS JOINER DE 1983 Y SU RELACIÓN CON LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL.

3.4.5. LA RUPTURA DE LOS MÁRGENES LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.6. EL PROCESO PICTÓRICO APLICADO A LA FOTOGRAFÍA.

3.4.7. LAS COMPOSICIONES DE HOCKNEY Y EL CUBISMO.

3.4.7.1. La fotografía cubista.

3.4.8. LA CUESTIÓN DE LA PRESENCIA DE LA OBRA.

3.5. IMAGEN ELECTRÓNICA Y DIGITAL. INCURSIONES ELECTRÓNICAS EN LA OBRA DE DAVID HOCKNEY.

3.5.1. HOCKNEY Y SUS EXPERIENCIAS CON LA MÁQUINA FOTOCOPIADORA.

3.5.2. FAX ART.

3.5.3. PRIMEROS USOS DEL ORDENADOR.

3.6. GRAN FORMATO FOTOGRÁFICO Y TÉCNICAS DE ILUMINACIÓN.

3.6.1. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA EN LOS NOVENTA.

3.6.2. FOTOGRAFÍAS CON LA RC-470 DE CANON.

3.6.3. LA CÁMARA DE PLACA. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA QUÍMICA.

3.7. EL CONOCIMIENTO SECRETO.

3.7.1. RETRATOS CON CÁMARA LÚCIDA.

3.7.2. PRINCIPALES PLANTEAMIENTOS PROPUESTOS EN *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

3.7.2.1. Cuestiones sobre la introducción de *El Conocimiento Secreto*

3.7.2.2. Las pruebas documentales aportadas por Hockney.

3.7.2.3. Sobre la prueba textual.

3.7.2.4. Sobre la correspondencia.

3.7.3. OPINIONES DISCREPANTES.

3.8. LA OBRA DE DAVID HOCKNEY EN EL CAMBIO DE MILENIO. VUELTA A LA PINTURA. LA PINTURA ELECTRÓNICA.

3.8.1. OBRA PICTÓRICA DEL SIGLO XXI.

3.8.1.1. Los retratos del nuevo siglo.

3.8.1.2. Paisajes de la campiña.

3.8.2. HOCKNEY Y LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

3.8.3. NUEVAS INCURSIONES TECNOLÓGICAS.

3.8.3.1. Los dibujos con *I Phone*.

3.8.3.2. Del *i phone* al *ipad*.

3.8.3.3. *Fleurs Fraîches*.

3.1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO.

3.1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO.

"Las fotografías han estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura; hallamos influencias pictóricas en los tipos de iluminación, los temas, el desenfoque, etc., e incluso en los términos que se utilizan: el retrato, el paisaje. Pero creo que todo esto está cambiando debido, en gran parte, a la influencia de los pintores fotógrafos que, al carecer de complejos frente a la pintura, al ser ellos mismos pintores, han podido tratar la fotografía de modo diferente..."(Cristian Boltanski)²¹¹

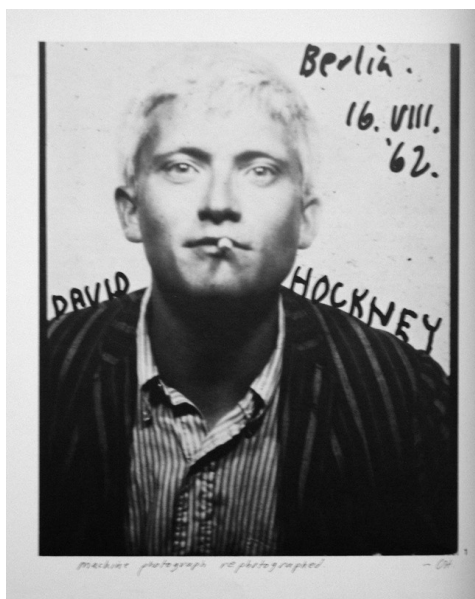


Ilustración 150. David Hockney. *Machine photograph rephotographed*. 1962.

Uno de estos pintores fotógrafos a los que se refiere Boltansky podría ser David Hockney (1937). Este reconocido artista se acerca a este medio preocupado por cuestiones pictóricas, su incursión en el mundo de la fotografía supone una labor de análisis de los límites de la representación del sistema perspectivo-óptico, que ha supuesto una de sus grandes obsesiones a lo largo de su carrera.

Se puede afirmar que la obra fotográfica de David Hockney supone uno de los más claros ejemplos de ruptura de cánones fotográficos por parte de un pintor. Hockney, más valorado en entornos pictóricos que por su obra fotográfica, está presente en la historia de la fotografía contemporánea por sus innovaciones formales en el campo del espacio fotográfico. Como hemos visto en capítulos anteriores, la relectura de la representación del espacio pictórico es un tema muy presente en el arte contemporáneo. La obsesión por los límites de la representación tan propia de las vanguardias es retomada por los artistas Pop. Así tras el empacho visual producido por el expresionismo abstracto se produce una inevitable vuelta a la figuración. La obra de Hamilton o Rauschenberg son quizás los ejemplos más significativos

²¹¹ Baqué, D. *Op. Cit.* 2003, pág. 17.

de esta tendencia tan interesada por reformular el espacio de representación desde el Pop Art. La figura de David Hockney está directamente asociada con esta tendencia neofigurativa que se da en los años sesenta del siglo XX y, como no podía ser de otra forma, la preocupación por el espacio de representación pictórico es una constante en la carrera del artista británico.

La nueva figuración Pop es consciente del carácter construido de la realidad de consumo en la que las sociedades occidentales estamos inmersas. La cultura visual propia de los medios de comunicación configura una realidad paralela y alienante, constituida en gran parte por simplistas estereotipos visuales.

La pasión poética hacia lo cotidiano, hacia los objetos del día a día, cobra protagonismo en la obra de la gran mayoría de los artistas Pop a los que se llegó a denominar "*Pintores de vida corriente o pintores de lo banal*"²¹² Esta atracción por lo cotidiano no es nueva. La fotografía purista está repleta de ejemplos (Weston, Sheeler, Stieglitz), también las vanguardias artísticas tienen querencia hacia lo cotidiano (desde el collage cubista hasta el *Objet Trouve*), el realismo poético (Brasäi, Cartier-Bresson, Ronis o Doisneau) o la fotografía Pre-pop del gran Walker Evans a la que ya nos hemos referido con anterioridad. Pero el Pop reivindica la cotidianeidad consumista, la presencia del logo, de los medios, de la imagen en serie, del objeto industrial que hacen que nuestro universo cotidiano esté presidido por la imagen construida de los medios. La fotografía, el cine y la televisión se convierten en la forma de relacionarnos con la realidad. Frente al misticismo del Expresionismo Abstracto, el Pop atiende a lo cotidiano y a lo prosaico con una actitud no exenta de cinismo.

La ironía de Hamilton, de Rauschemberg o de Warhol no está presente en la obra de Hockney, pero sí se detectan otras características plenamente Pop como son: la naturaleza figurativa de su obra, el tratamiento de lo banal, y concediendo especial importancia la reivindicación del discurso de la diferencia a través de una temática claramente *Queer* de su obra temprana.

La idea de que el Pop Art es el primer movimiento artístico posmoderno es generalizada. Partiendo de esta afirmación podríamos considerar que las prácticas fotográficas, para-fotográficas o contra-fotográficas de los artistas durante los años sesenta abren el camino a un tipo de fotografía de clara vocación anti-formalista.

*"La posmodernidad puede solamente entenderse como una ruptura específica con la modernidad, con las instituciones que constituyen las condiciones previas de la modernidad y que le dan forma. Estas instituciones podemos enumerarlas de la siguiente forma; primero, el museo; después la historia del arte, y finalmente, en un sentido más complejo, porque la modernidad depende tanto de su presencia como de su ausencia, la fotografía."*²¹³

Como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores esta reorientación de la fotografía hacia planteamientos críticos no es exclusiva del Pop Art. Todas las prácticas artísticas de los

²¹² De Diego, E. *Op. Cit.* 1996, pág 127.

²¹³ Crimp, D. *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, en Fogle, D. *Op. Cit.* 2004, pág 204.

años sesenta (el *land art*, la *performance*, el *happening*, el *body art*, etc.) coinciden en el uso de la fotografía como un medio ("*Un art Moyen*"²¹⁴ como diría Bourdieu) y no como un fin en sí mismo.

Pero el uso que los artistas Pop hacen de la fotografía es especialmente interesante ya que toman conciencia de la naturaleza indefinida, ambigua, fragmentaria y blanda de la fotografía; un medio fácilmente manipulable y modelable, tendente a la descontextualización y a la relectura. Así los usos fotográficos de estos artistas se ajustan a las definiciones más clásicas de Posmodernismo "[...] el posmodernismo privilegia la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural. Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes son marcas distintivas del pensamiento posmodernista [...]"²¹⁵. Heterogeneidad, diferencia, fragmentación son características que sin ningún lugar a dudas podemos asociar a David Hockney sobre todo en el trabajo de la década de los sesenta del siglo pasado.

Los usos de la fotografía que proponen artistas como Hockney, Hamilton, Warhol, Rauschenberg, Ruscha, etc. son la antítesis del formalismo fotográfico defendido por Newhall o Szarkowski. La fotografía, a partir de los años sesenta del siglo XX, supera el complejo de la naturaleza artística del medio, gran obsesión de la fotografía purista, quedando esta definitivamente zanjada. Entonces los usos fotográficos se desplazan desde la categorización formal hacia una categorización discursiva, como venía pasando con el arte contemporáneo desde las vanguardias.

²¹⁴ Utilizo aquí el título de la conocida obra de Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, de 1965. (Bourdieu, P. *Un arte Medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.) Si bien es cierto que el análisis de Bourdieu tiene una clara intención sociológica, las relaciones que el autor establece entre fotografía y cultura popular, me parecen especialmente interesantes por estar muy presentes en los discursos del arte Pop, aunque la cultura popular a la que hace referencia Bourdieu no tenga nada que ver con el movimiento artístico.

²¹⁵ Harvey, D. *Op. Cit.* pág. 21.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ICONOGRÁFICA EN LA OBRA TEMPRANA DE DAVID HOCKNEY.

3.2.1. EL JOVEN HOCKNEY.

3.2.2. CALIFORNIA, SHOWERS, POOLS Y HEDONISMO MELANCÓLICO. HOCKNEY EN LA PISCINA. USO INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRAFÍA.

3.2.3. LAS PRIMERAS CÁMARAS.

3.2.4. EL FIN DE UNA DÉCADA, FINALES DE LOS SESENTA.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA ICONOGRÁFICA EN LA OBRA TEMPRANA DE DAVID HOCKNEY.

Como a continuación vamos a ver, en la década de los sesenta y el inicio de los años setenta el uso que Hockney hace de la fotografía es funcional y se limita a cuestiones puramente operativas. El autor se sirve del medio como mera herramienta iconográfica, llegando en ocasiones a reproducir con gran exactitud sobre lienzo personajes previamente fotografiados. Este tipo de usos era bastante habitual en las corrientes neo figurativas y en el Pop Art aunque en el caso de Hockney la integración de imágenes en el cuadro no buscaba un efecto disociador, como ocurre en Rauschenberg, Hamilton o en Peter Blake que buscaban evidenciar la naturaleza múltiple y fragmentaria de la fotografía. Hockney usa la fotografía con una clara intención aditiva e integradora.

3.2.1. EL JOVEN HOCKNEY.

David Hockney comenzó sus estudios de arte en el College of Art de Bradford, su ciudad natal, posteriormente completó su formación en el prestigioso Royal College of Art, de Londres. En 1961, con solo veinticuatro años, ya era considerado una de las nuevas promesas del Pop británico junto con otros grandes artistas de su generación como Kitaj, Caulfield o Derek Boshier.

En esta primera época su pintura coqueteaba con la abstracción y con una figuración de inspiración *fauve*. Su admiración por Picasso y Dubuffet está muy presente en su obra temprana, aunque poco a poco van apareciendo en estos trabajos iniciales elementos claramente Pop como textos y números, masas de color, texturas extra pictóricas, etc. La obra de Hockney estaba claramente influida por la renovadora ola de artistas figurativos ingleses, como Richard Hamilton, Peter Blake, o Joe Tilson responsables del Pop británico. El joven Hockney produce una obra que encaja perfectamente en las tendencias artísticas del momento.

Pero sin menospreciar su gran talento artístico, parte de la notoriedad que adquiere Hockney se debe a la combativa reivindicación de la homosexualidad, presente desde su obra más temprana. Esta reivindicación, que inicialmente perturbó a la sociedad británica de los años sesenta, fue un elemento fundamental y de especial interés para la crítica artística del momento. Sin duda, su actitud ha de englobarse dentro las corrientes del arte Queer y de otros discursos de las minorías que tanto proliferaron a partir de los sesenta dentro del arte contemporáneo.



Ilustración 151. David Hockney. *Queer*. 1960.

Formalmente la pintura de principios de los sesenta no destaca por tener un estilo definido. Se trata de un tipo de representación bastante plana que recrea un espacio bidimensional con muy pocas referencias espaciales. Estas están pobladas de figuras y personajes acompañados de textos, números y otros elementos gráficos usados, estos últimos, con una intención claramente narrativa. La influencia de Francis Bacon es bastante clara durante este periodo, la deformación de las figuras, el espacio de tendencia bidimensional y la descripción de atmósferas oscuras y opresivas son señales de esta presencia.

Podría parecer que los trabajos de inicios de los sesenta no tienen demasiado interés para los objetivos que pretendemos desarrollar en el presente trabajo, ya que se trata de un tipo de pintura que poco o nada tiene que ver con el uso de la fotografía y en la que la presencia de lo múltiple se limita a la mezcla de elementos de distinto origen. Pero tras el análisis de los trabajos de esta época, detectamos algunas obras en las que se dan ciertas estrategias contra los límites del cuadro que nos resultan interesantes. En estas obras vemos un germen de ciertas relaciones con lo múltiple que se irán desarrollando en su obra.

Como ya hemos comentado en capítulos anteriores, el Pop Art tiene una enorme responsabilidad en la reformulación del espacio de representación que se da en el arte del siglo XX. Las experiencias contra el marco, que se producen en los años sesenta, en concreto por Jasper Johns y por Rauschenberg, pero también por Hamilton o Peter Blake, suponen la definitiva reestructuración del espacio pictórico.

En el análisis de la obra de Hockney se puede observar como estos atentados contra el cuadro se dan también, aunque tímidamente en principio, en la obra de Hockney. El pintor yuxtapone varios lienzos obteniendo una obra compuesta que juega con las leyes de la perspectiva pretendiendo ser un trampantojo. La yuxtaposición de soportes, que en sus trabajos tempranos no dejó de ser algo anecdótico, se convertirá años después en un recurso habitual en el autor, un proceso directamente relacionado con los *composites* fotográficos de los años ochenta.

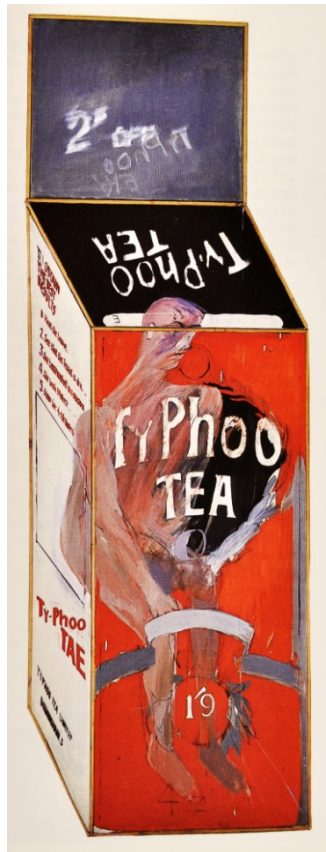


Ilustración 152. David Hockney. *Tea Painting in an Illusionistic Style*. 1961.

Es interesante ver cómo un movimiento fundamentalmente figurativo y neo-realista como el Pop fue capaz de desarrollar estrategias para romper el espacio pictórico tradicional. El Pop Art desgaja definitivamente el espacio perspectivo y lo hace, curiosamente, desde la figuración.

*"La forma que los Pop tienen de enfrentarse con el espacio, concepto básico de toda figuración, es complejo. A menudo nos hallamos frente a producciones planas que [...] han acabado con la idea de ventana albertiana. Los comics de Lichstenstein o el Elvis I y II de Warhol parecen hallarse en un espacio que es solo apariencia de tal, que han obviado el clásico ilusionismo."*²¹⁶

²¹⁶ De Diego, E. *Op. Cit.* pág. 134.

A partir de 1962 la pintura de Hockney va perdiendo ecos abstractos²¹⁷ en pro de una mayor limpieza y claridad. Las figuras se van dibujando con más nitidez y la definición del espacio combina elementos planos con elementos en perspectiva. Van apareciendo ciertas líneas de fuga o claroscuros por zonas que potencian la sensación de volumen y profundidad. Los textos y números también van desapareciendo de un modo paulatino.

3.2.2. SHOWERS, POOLS Y HEDONISMO MELANCÓLICO. USO INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Es en este momento, en torno a 1963, cuando en la obra David Hockney comienzan a aparecer desnudos masculinos de un modo naturalista y explícito. Si bien las referencias Queer estaban presentes en su obra anterior, la presencia de desnudos es algo nuevo. Lo más destacable es que esos desnudos masculinos, pese a su apariencia naturalista, no son posados sino que Hockney los copia de las ilustraciones de revistas eróticas de la época. Marco Livingstone²¹⁸ atestigua que cuadros como *"Domestic Scenes, Notting Hill"* estaban directamente sacados de ilustraciones de desnudos masculinos que aparecían en revistas americanas de contenido homo-erótico.

Es curioso comprobar cómo Hockney, no se decanta por incluir las fotografías directamente como hubiese hecho Hamilton, sino que prefiere copiar la fotografía sobre el lienzo. Esta característica explica la definición espacial tan fría y distante que Hockney comienza a desarrollar en esta época. Las figuras parecen yuxtapuestas, como incrustadas en el espacio, recordando más a la lógica constructiva del fotomontaje, que a la de pintura naturalista tradicional.

*"[...] el fotorealismo, que parecía un regreso a la representación tras abstracciones antirrepresentacionales del expresionismo abstracto, hasta que la gente empezó a darse cuenta de que esas pinturas no son tampoco exactamente realistas puesto que lo que expresan no es el mundo exterior sino más bien solo una fotografía del mundo exterior o, en otras palabras, la imagen del último: Son falsos realismo, arte sobre otro arte, imágenes de otras imágenes."*²¹⁹

A partir de 1964, coincidiendo con su traslado a California, la presencia de desnudos masculinos en su obra aumenta, su pintura se aclara aún más, volviéndose más luminosa:

²¹⁷ Para Livingstone Hockney nunca perdió definitivamente el nexo con la abstracción: *"Aún en su fase más naturalista, Hockney siguió manteniendo en su obra un diálogo inteligente, si bien a veces escéptico, con las cualidades formales abstractas. Esta relación fue expresada muchas veces mediante una selección de esquemas compositivos a través de la interdependencia entre la falta de relieve modernista y un tratamiento volumétrico formalmente tradicional."* Livingstone, M. *David Hockney*, catálogo de exposición. Fundación Juan March, Madrid, 1992, pág. 18.

²¹⁸ Livingstone, M. *David Hockney*, Thames and Hudson, Londres, 1996, pág. 53.

²¹⁹ Ulman, G. L. *Op. Cit.* pág. 182.

Hockney pasa de la reivindicación homosexual de su época inglesa a la quietud hedonista de California.



Ilustración 153. David Hockney. *Domestic Scene, Los Angeles*. 1963.

*"Hockney ha admitido que mucha de la atracción de Los Ángeles era sexual, que su imagen de este lugar estaba formada en gran medida por la novela City of Night (1963) del novelista homo-erótico John Rechy y por las fotografías y revistas que había visto [...]"*²²⁰

El tratamiento del desnudo en Hockney supuso un acercamiento a la figura masculina sin precedentes en la historia de la pintura. Los dibujos de hombres duchándose, o los desnudos californianos, presentan un universo placentero, luminoso, optimista y erótico en el que se celebra manifiestamente la homosexualidad del autor.

Ilustraciones de revistas eróticas como *Physique Pictorial* o *Athletic Model Guide* son usadas nuevamente para realizar cuadros como *Boy About to Take a Shower* (1964) o *Man Taking a Shower in Beverly Hills* de (1964). En su época americana sigue valiéndose de las imágenes procedentes de los medios para realizar sus cuadros en una clara actitud Pop y posmodernista.

Solo existe un caso documentado en el que el autor incluya el recorte fotográfico real en una de las obras de esta época. Se trata de la litografía realizada en 1964 titulada *Cleanliness is Next to Godliness*. Esta es, según Livingstone, la única ocasión en la que Hockney integra una imagen fotográfica en una composición a modo de collage. En nuestra opinión que la imagen sea recortada y pegada o que sea fielmente copiada sobre el lienzo tienen unas consecuencias visuales muy similares directamente relacionadas con una nueva sensibilidad en el arte, citando a Crimp:

²²⁰ Livingstone, M. *Op. Cit.* pág. 69.

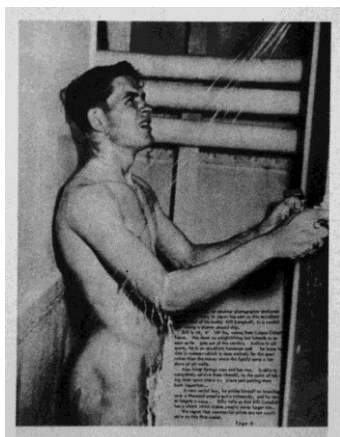


Ilustración 154. Ilustraciones de la revista erótica *Physique Pictorial*.

*"Mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo."*²²¹

La llegada a California de Hockney supone el paso de una sociedad conservadora como la británica a un mundo sin prejuicios. Un mundo de apariencia artificial, resplandeciente y claro, en el que las imágenes fotográficas se confunden con la realidad configurando un universo hedonista y Pop.

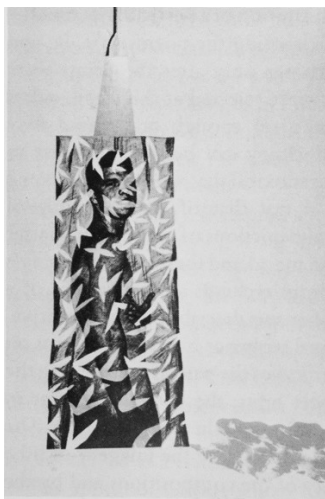


Ilustración 155. David Hockney. *Cleanliness is next to Godliness*. 1964.

"Los cuadros creados por Hockney a mediados de los años sesenta, motivados en Los Ángeles, son en cierto modo una visión secularizada del paraíso terrestre: panoramas tranquilos bajo cielos diáfanos a prueba de la dura realidad. En este exquisito edén, artificialmente sostenido por un esfuerzo humano invisible, los céspedes, cuidados con sumo esmero, están perpetuamente regados, y ni siquiera el salto súbito de un nadador a una

²²¹ Crimp, D. *Op. Cit.* pág. 87.

*piscina solitaria, como en a Bigger Splash 1967, puede turbar apenas la tranquilidad del ambiente.*²²²

3.2.3. LAS PRIMERAS CÁMARAS

El uso cada vez más habitual de la fotografía en sus composiciones hace que el pintor adquiriera en 1964 su primera cámara Polaroid. En esta época, como ya hemos apuntado, su interés por la fotografía, en la línea de muchos artistas del momento, no pasaba de una relación puramente instrumental, casi documental. Si bien esto es así inicialmente, desde nuestro punto de vista, el uso de la cámara Polaroid supone un cambio importante en el acercamiento de Hockney a lo fotográfico. El autor pasa de seleccionar fotografías de revistas, lo que supone una práctica neo-dadá y definitivamente Pop, a crear sus propias imágenes fotográficas. Pasa, por tanto, de apropiarse de imágenes de las revistas homosexuales a convertirse en operador de sus propias fotografías, esta actitud coincide con el incremento de la tendencia naturalista en su obra, de la que llegó a decir: *"moverme hacía un mayor naturalismo era liberador"*²²³

La coincidencia entre el uso de la fotografía como ayuda y la derivación hacia un mayor realismo representativo no pasa desapercibida: *"Es significativo que este cambio coincidiera con una mayor atención a la fotografía. Había usado fotografías procedentes de magazines como material auxiliar, Hockney ahora comenzaba ahora a realizar sus propias fotos instantáneas y Polaroid como ayuda a la memoria."*²²⁴

Las Polaroid que David Hockney realiza en esta época son usadas a modo de boceto para la realización de sus pinturas. Son numerosos los ejemplos de uso de fotografía para la realización y composición de sus pinturas. La integración de las imágenes fotográficas en los cuadros es de una literalidad asombrosa. Hockney copia con una fidelidad impresionante los personajes de sus fotos, como hemos podido comprobar observando las pinturas de este periodo.

²²² Livingstone, M. *Op. Cit.* 1992, pág. 17.

²²³ Clothier, P. *David Hockney*, Abbeville Press, Nueva York, 1995, pág. 33. (La traducción es mía).

²²⁴ Clothier, P. *Ibidem*, pág. 33.



Ilustración 156. David Hockney. *Beverly Hills Housewife*. 1966.



Ilustración 157. Fotografía para la realización del cuadro.

Su diptico *Beverly Hills Housewife* (1966) es una de las obras más célebres del David Hockney de este periodo. Recientemente se convirtió en noticia por haber alcanzado en 2009 el record de cotización en la obra del autor por encima incluso de *A Bigger Splash* (1967). El cuadro representa a la coleccionista californiana Betty Freeman en el jardín de su casa.

El tratamiento espacial de este cuadro es de clara inspiración gótica. En la presentación de espacio frontal, en el uso de una perspectiva casi isométrica, en el personaje de perfil, en el tratamiento de las telas, en la falta de perspectiva aérea, en la definición de los habitáculos, en la luz plana, la forma de pintar los reflejos, etcétera, podemos ver características cercanas a la pintura de Giotto, Martinni, o de Fra Angélico, Piero de la Francesca o Massacio.

Que la obra se trate de un díptico nos hace ver cómo Hockney estaba ya en esta época acercándose a un espacio pictórico múltiple. La disminución de dípticos y polípticos en la pintura occidental viene de la mano de la evolución y desarrollo del perspectivismo albertiano. Hockney en esta obra se acerca a un formato primitivo y prerrenacentista, un

guiño a la posibilidad de ampliar el espacio perspectivo de la pintura basado en la presencia de lo múltiple.

El uso de la fotografía para la realización del retrato aporta al personaje un carácter congelado y hierático, al tiempo que dota a la figura de una sensación de recorte plano que aumenta la impresión de fotocomposición en la obra. Los elementos que forman el cuadro parecen haber sido tratados por separado e integrados en el espacio a posteriori, en una lógica constructiva muy similar a la que usará en los *composites* fotográficos de los ochenta. Sin duda, la fotografía tiene gran parte de responsabilidad en el estilo que Hockney desarrollará en estos años.

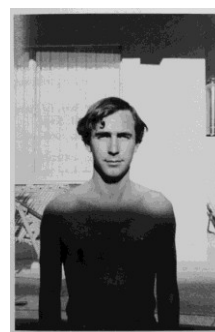


Ilustración 158. David Hockney. Retrato de Nick Wilder. 1966

El retrato de Nick Wilder (1966) es otro ejemplo de esta técnica en la que toma como punto de partida la imagen fotográfica para trasladarla al lienzo. El resto de la obra, como en casi todos los cuadros de esta época, está realizado sin ayuda de la cámara. La yuxtaposición de los elementos, el tratamiento plano de la perspectiva, la luz global y difusa, la falta de escorzos y de claroscuro dota a la pintura de un aspecto frío y definido. Un estilo cercano a las pinturas Pop de Ruscha, de Rosenquist, o de Mel Ramos, y a la vez emparentado con el *Quattrocento* italiano y con los albores de la perspectiva. En las pinturas de este momento destaca la forma de representar el agua de clara inspiración gótica y que recuerda, claramente, a la forma de representar agua y reflejos de Botticelli o Fra Angélico.

El tratamiento en el retrato de Nick no puede ocultar su origen fotográfico. El aspecto superpuesto y aislado de la figura acentúa en carácter importado de la imagen. La sensación

de fotomontaje, de sobreposición de los elementos, el uso de color plano dota al cuadro de un aspecto cercano a la ilustración y a la imagen publicitaria.



Ilustración 159. David Hockney. *Peter Wilder out of Nick's Pool*. 1966.

Peter Getting Out of Nick's Pool (1966) es otro ejemplo de la obra que Hockney desarrolla durante estos años. Una pintura con reminiscencias de la ilustración publicitaria y del cartel en la se aplica una construcción del espacio pictórico de inspiración prerrenacentista. Como en los casos anteriores la figura está tomada con gran literalidad de una fotografía Polaroid en blanco y negro. Según Hockney, el uso de la cámara coincidía con el deseo de describir lugares y amigos de una forma instantánea, ya que en esa época no tenía ningún interés en la fotografía como técnica, en su acercamiento al medio no había más trasfondo que el que pueda tener un aficionado. Usaba fotografías como meras herramientas memorísticas para la posterior composición pictórica, pero nada más.

"Cuando empecé a tomar fotografías las hacía casi como cualquiera puede hacer instantáneas. Cuanto más viajas, más fotografías sacas. La mayoría eran de amigos. No me molestaba en componer, la composición no era importante [...] simplemente nunca lo tomé en serio. Eran solo recuerdos, como todo el mundo toma fotografías de sus amigos como recuerdo. Entonces comencé a fotografiar cosas que pensaba que podría usar, detalles de

*arquitectura de cosas de viajes. He fluctuado mucho en el uso de la cámara, a veces la usaba mucho, a veces no.*²²⁵

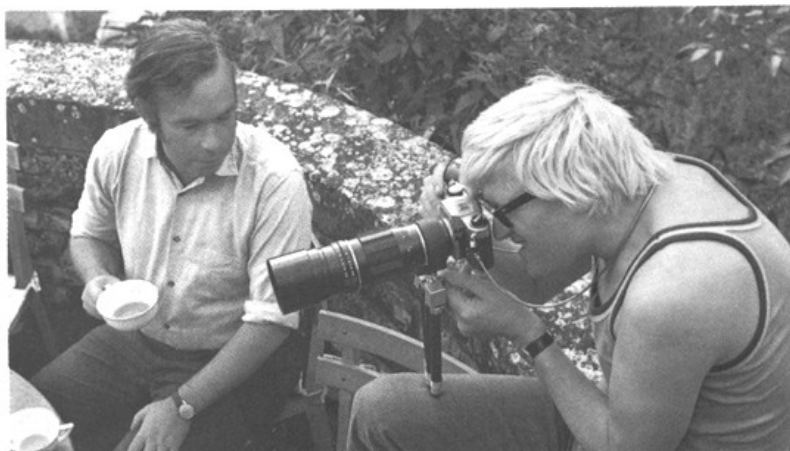


Ilustración 160. Hockney with Howard Hodgkin, Carennac. 1967.

Pero no podemos dejar de pensar que la relación del autor iba más allá que la de un simple aficionado. En torno a 1967 Hockney ya usa un equipo fotográfico más avanzado. En esta imagen de ese año, podemos verle con una Pentax de 35mm. Tanto la actitud del pintor como el equipo no parece ser la de un simple usuario de la fotografía. La utilización de la fotografía dotaba a su obra de un aspecto muy característico y distintivo, por lo que la importancia de la fotografía como elemento configurador de su obra es incuestionable.

Durante esta primera estancia californiana Hockney pinta sus célebres cuadros de piscinas y salpicaduras. Esas salpicaduras tan fotográficas y luminosas, describen un espacio, indolente, melancólico y teatral. *“David Hockney admira a Piero, le prefiere frente al abigarramiento de Caravaggio. Le interesan esos espacios limpios en los cuales todo se distingue con claridad y, de este modo, a pesar de tomar fotos de los cuartos donde va a situar a los retratados antes de empezar a pintar, acaba luego por reconstruirlos sobre el lienzo como los imagina, como los necesita para que el espectador se concentre en lo esencial.”*²²⁶

Quizás la actitud recelosa hacia la fotografía que el joven Hockney manifestaba se explique por cierto prejuicio a reconocer un uso tan literal de la fotografía. La obra temprana de Hockney siempre ha sido relacionada con su estudio y conocimiento de los albores del Renacimiento. La comparación entre *Beverly Hills Housewife* (1965) y *La flagelación de Cristo* (1455) de Piero de la Francesca, es un lugar común a la hora de estudiar la obra del artista de Bradford, y siempre se han relacionado las grandes cuestiones de su obra con el profundo conocimiento del *Quattrocento*, algo que sin duda es cierto.

²²⁵ Livingstone, M. *Op Cit.* pág. 98.

²²⁶ De Diego, E. *Op Cit.* 1999, pág. 59.

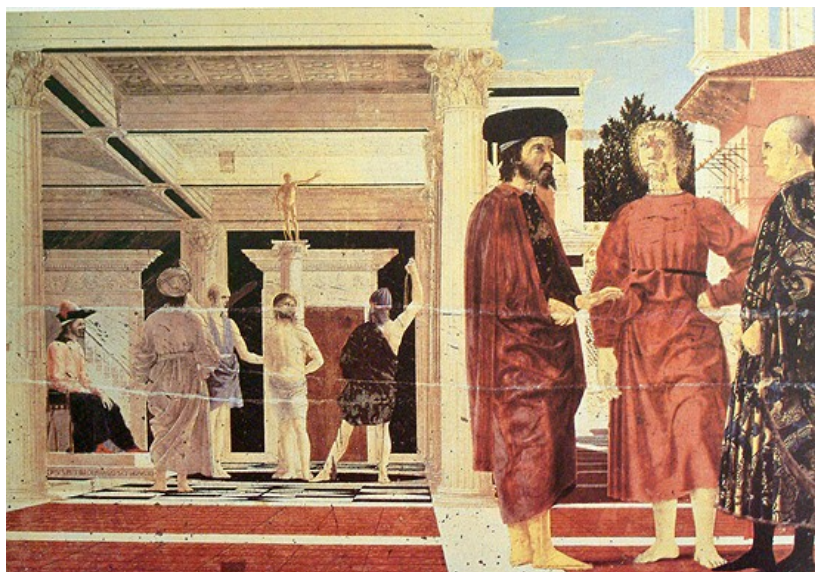


Ilustración 161. Piero Della Francesca. *Flagelación de Cristo*. 1471.

Pero es igual de cierto que en esta época usa la fotografía con profusión. La fotografía se convierte en una herramienta fundamental para el autor. Nos sorprende el hecho de que en sus múltiples biografías apenas se subraye la dependencia, tan concreta y literal, de la fotografía en el Hockney de esta época.

¿Qué sucede con el uso de la fotografía como herramienta? , ¿Acaso no tiene una importante responsabilidad en el desarrollo de la obra de esta época? En este estudio somos de la opinión que gran parte del estilo presente en la pintura del Hockney de esta etapa, se debe al uso preciso de la imagen fotográfica. Su metodología poseía la frialdad de la yuxtaposición propia del fotomontaje pero sin serlo, podríamos afirmar que el uso de la fotografía comparte responsabilidad con el profundo conocimiento de la pintura del Renacimiento. La pintura de Hockney no hubiese sido como fue sin el uso continuo y exacto del medio fotográfico.

*"...esas vistas indolentes son un impoluto ejercicio de precisión en su ambivalencia: hasta las salpicaduras están llenas de malentendidos. Lo que parece una pintura acaba por reproducir la esencia de una foto..."*²²⁷

3.2.4. EL FIN DE UNA DÉCADA, FINALES DE LOS SESENTA.

A partir de 1967, el uso de la cámara como parte de su método de trabajo va aumentando. Si en obras anteriores no solía usar más que una Polaroid como boceto, a partir de este año se observa una mayor y más concreta utilización de fotografía en sus cuadros. Los estudios fotográficos ahora son complejos, usa varias fotografías, toma detalles y primeros planos. Además de fotografiar personajes, fotografía también espacios para posteriormente integrarlos en sus cuadros. Partiendo de varias fotografías compone sus cuadros, aúna varias imágenes en sus lienzos, un modo de trabajar que potencia lo múltiple fotográfico y que sin

²²⁷ De Diego, E. *Op. Cit*, 1999, pág. 63.

ningún lugar a dudas anticipa la técnica del *composite* fotográfico que desarrollará en los años ochenta.

Para ilustrar esta etapa hemos elegido tres ejemplos especialmente aclaratorios de este incremento del uso de la fotografía por parte del autor británico. Se trata de tres retratos dobles, un tipo de composiciones muy habitual en toda la obra de Hockney. El cuadro *Coleccionistas norteamericanos* un retrato doble de los coleccionistas Fred y Marcia Weisman y el retrato doble de *Christopher Isherwood y Don Bachardy*, ambos pintados en 1968, y el doble retrato de *Henry Geldzahler y Christopher Scout*, de 1969.

La composición de “dobles retratos” es muy común en la pintura de Hockney. En ellos los personajes aparecen muy definidos y estáticos. Con este tipo de disposición de los personajes, el autor potencia un inquietante y misterioso aislamiento en las figuras que les dota de un aspecto, una vez más, de clara inspiración prerrenacentista.

En cuanto al uso de la cámara, en todos ellos observamos un uso de la fotografía muy preciso, no sólo reproduce las figuras sino también los espacios, las arquitecturas y detalles de los personajes, etc. Además combina imágenes tomadas con cámara Polaroid con imágenes en blanco y negro realizadas con su cámara réflex de 35mm. Hockney guarda todo este material fotográfico que le servía para la realización de sus obras, algo que nos permite observar hasta qué punto el uso de fotos era habitual y sistemático durante esta época.



Ilustración 162. David Hockney. *Fotos del Matrimonio Weisman*. 1968.



Ilustración 163. David Hockney. *Coleccionistas norteamericanos (Fred y Marcia Weisman)*.1968.



Ilustración 164. Fotos de preparación para el cuadro *Christopher Isherwood and Don Bachardy*. 1968.



Ilustración 165. David Hockney. *Christopher Isherwood y Don Bachardy*. 1968.



Ilustración 166. David Hockney. *Henry Geldzahler y Christopher Scout*. 1969.

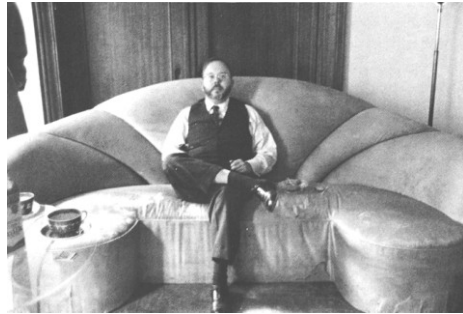


Ilustración 167. David Hockney. Fotos preparación para el cuadro *Henry Geldzaher y Christopher Scout*. 1969.

Esta forma de trabajar se convierte en seña de identidad de la obra de este momento. La integración sobre el mismo plano de personajes aislados e independientes que da como resultado un espacio pictórico frío, arcaico, protorrenacentista incluso metafísico.

Las soluciones representativas de los grandes maestros de la pintura renacentista italiana del siglo XV, hacen pensar a David Hockney que, quizás, aquellos pintores trabajaban las figuras y los espacios por separado para luego reagrupar las imágenes en la composición final, usando una metodología de trabajo cercana a la del pintor de Bradford. Esto explicaría la sensación de superposición que se produce en la pintura del *Quattrocento* italiano muy similar a la definición de espacio en las pinturas del Hockney de esta época. Muchos años después, en el año 2000, estas ideas se verán reflejadas en su libro *El Conocimiento Secreto*, donde volverá a incidir sobre este particular.

Es paradójico comprobar cómo en esta época David Hockney afirma en varias ocasiones que la fotografía no le atrae como medio específico. Llega a decir que la representación temporal que produce el medio fotográfico no es de su interés. Es más, arremete contra la instantaneidad del medio fotográfico que percibe más como una limitación que como una ventaja. Hockney tratará en profundidad cuestiones sobre el tiempo en la fotografía en la década de los ochenta, coincidiendo con el desarrollo de sus *composites* fotográficos. En el desarrollo del capítulo dedicado a la fotografía múltiple en Hockney trataremos las cuestiones temporales en su obra fotográfica.

Pero le interese o no la fotografía como medio, lo que es incuestionable es que el uso que hace el autor de la fotografía es, sin duda, muy pictórico en el sentido en el que no se limita a reproducir una fotografía como harían Chuck Close, o Richard Estes, sino que usa la foto para componer sus lienzos, la usa por partes, valiéndose de bocetos fotográficos posteriormente trasladados al cuadro. Todo este proceso hace que el modo de trabajo de

Hoockney sea anti-instantáneo. Casi sin darse cuenta el autor encuentra un uso de la fotografía emparentado con lo pictórico, un método que propicia esas "capas de tiempo", que según él, posee la pintura pero de las que carece la fotografía y que contribuyen a generar ambigüedad representativa propia de la pintura y ausente en la fotografía.

3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PURISMO FOTOGRÁFICO EN DAVID HOCKNEY.

3.3.1. EL PINTOR FOTÓGRAFO.

3.3.2. UN CAMBIO DE RUMBO.

3.3.3. PROPUESTAS FOTOGRÁFICAS DE DAVID HOCKNEY.

3.3.4. LA INVITACIÓN DEL POMPIDOU.

3.3.5. LOS DIARIOS DE CHINA.

3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PURISMO FOTOGRÁFICO EN DAVID HOCKNEY.

Durante los años setenta, se observa en David Hockney una mayor conciencia en el uso de la fotografía como medio. En esta época el autor nos sorprende con un trabajo fotográfico enormemente interesante desde el punto de vista estético y conceptual. Sigue usando la foto como ayuda a la pintura pero va desarrollando trabajos fotográficos con una inequívoca pretensión investigadora. Aparecen tímidamente sus primeros “*composites*”, y en este periodo el dominio de la técnica fotográfica es incuestionable, culminando en su libro de fotografías *Diarios de China* publicado en 1982. Las reflexiones sobre el medio fotográfico y pictórico que le acompañarán durante el resto de su carrera comienzan a tomar forma.

3.3.1. EL PINTOR FOTÓGRAFO.

En los inicios de la década de los setenta los intereses de Hockney por la fotografía evolucionan, se inicia un cambio hacia una mayor conciencia de la influencia de la misma en su obra. Si en la primera mitad de los años sesenta el autor usaba el medio fotográfico como mera referencia memorística puntual, ese uso tan operativo se va incrementando y haciendo más complejo a medida que va transcurriendo la década. El Hockney de esta etapa afirmó en varias ocasiones no estar muy interesado en la foto como medio. En cambio en la década de los setenta el autor se va interesando de manera paulatina tanto en aspectos puramente técnicos como en cuestiones de ámbito teórico.

En esta época van tomando protagonismo aspectos técnicos de la fotografía. Aspectos que le hacen replantearse cuestiones representativas. El modo en que la fotografía reproduce el color y la luz, hace que Hockney se plantee ciertas cuestiones formales en su obra.

Así, en los cuadros de este momento, se percibe una inequívoca influencia fotográfica, dando una clara impresión de haber realizado estudios fotográficos con fuentes de iluminación diferentes para luego aplicarlos en sus pinturas. La relación entre la fotografía previa y el cuadro final es cada vez más precisa. No junta elementos fotográficos tomados por separado en un lienzo como hacía antes, sino que sus cuadros son copias de fotografías hechas por él.

Si en la década anterior la foto era una herramienta memorística ahora la fidelidad entre el boceto fotográfico y la obra final es asombrosa. A esto hay que sumarle un excelente control de la cámara fotográfica, una mayor conciencia de la composición fotográfica, del encuadre, un evidente análisis de la luz y un claro conocimiento de las diferentes películas que se encuentran en el mercado. Hockney en este momento es, sin duda, un pintor con un gran conocimiento de fotografía. El uso de este medio va a suponer un cambio en su forma de representar, cambio que se irá percibiendo a lo largo de esta década. Pasando de un tipo de pintura de perspectivas frontales e inspiración temprano-renacentista a una mayor variación de encuadres y puntos de vista claramente fotográficos. En esta década, Hockney comienza a desarrollar obra específicamente fotográfica como vamos a comprobar a lo largo del presente capítulo.

Para comenzar el recorrido por esta época hemos seleccionado diversas obras que nos resultan suficientemente representativas.

Comenzaremos con el doble retrato de *Mr. And Mrs Clark and Percy* (1971). En esta obra la sensación de superposición sigue siendo muy significativa como ocurría en los dobles retratos realizados en la segunda mitad de los sesenta. Se produce un ligero cambio en la forma de ser tratada la luz, un tipo de iluminación que no se percibía en los trabajos de años anteriores, con una mayor presencia de zonas sombreadas.

David Hockney sigue muy interesado en la pintura del *Quattrocento* italiano, como se refleja claramente en su obra. Esta forma de trabajar se convierte en una característica específica de la obra del pintor inglés. Del mismo modo que ocurre con las obras de Fray Angélico, Paolo Uccello, o de Piero de la Francesca, los elementos que integra Hockney en su obra parecen aislados entre sí dando una clara sensación de superposición. Esta característica en el caso de los maestros del *Quattrocento*, se achacaba a cierto primitivismo en la representación en perspectiva, a la casi ausencia de claroscuro, a un tratamiento de luz plano, y al escaso desarrollo de la perspectiva aérea, etc. En el caso de Hockney los motivos son estilísticos pero, sin duda, el uso casi literal de la fotografía explica formalmente el resultado final.

Como ya hemos expresado anteriormente los cuadros de Hockney se configuran a modo fotomontaje pese a que los elementos sean integrados gracias a la pintura. En *El conocimiento Secreto*²²⁸, casi treinta años después de los cuadros de esta época, el autor teorizará sobre la yuxtaposición de imágenes como método de trabajo. De un modo u otro la yuxtaposición de elementos y las estrategias sobre la multiplicidad han estado presentes en toda su obra desde los momentos más tempranos.



Ilustración 168. David Hockney. Fotografía de Mr. And Mrs. Clark and Percy. 1971.

²²⁸ Hockney D. *Op. Cit.* 2001.



Ilustración 169. David Hockney. *Retrato de Mr. And Mrs Clark and Percy*. 1971.

Al analizar el doble retrato de Mr. And Mrs Clark and Percy, observamos ciertas cuestiones que hacen diferente a este cuadro de trabajos anteriores. La presencia de la fotografía es mayor que en otras obras. Comparando la fotografía preparatoria con el cuadro final, observamos que el autor configura el espacio tal y como aparece en la foto. Esta característica confiere a la obra un aspecto menos primitivo y teatral que en cuadros anteriores. La influencia de la fotografía se percibe también en ciertos cortes en los objetos solo explicables a causa del encuadre fotográfico. Otra cuestión proveniente directamente de la transcripción fotográfica es el tratamiento de la luz, concretamente la sobre-exposición de aspecto claramente fotográfico que se produce en la parte exterior del balcón. Ese tratamiento de la luz no es propio de la pintura y sí de la fotografía.

Sorprendentemente, nuestro análisis se contrapone a los recuerdos que el propio David Hockney tiene de esa época. Así, en el año 2004, el autor comentado este cuadro dijo:

*"Esta es la pintura en la que comienzo a acercarme al naturalismo. Uso la palabra naturalismo como oposición a realismo. Las figuras tienen un tamaño cercano al real; es difícil pintar figuras como esas, es casi como un forcejeo. Posaron durante mucho tiempo, Ossie fue pintada un montón de veces, probablemente pinté su cabeza más de veinte veces [...]"*²²⁹

²²⁹ Hockney, D. *Hockney's pictures: the definitive retrospective*, Bulfinch Press, New York, 2004, pág 131. (La traducción es mía).

No dudamos de las palabras de Hockney pero la fotografía en blanco y negro que realizó el propio autor y que adjuntamos se parece sorprendentemente al resultado final de la obra, lo que nos hace pensar que quizás Hockney recuerde mal los hechos.

Desde nuestro análisis observamos como en los cuadros de este periodo se percibe una mayor dependencia del medio fotográfico. Su cuadro *Sur la terrasse*, pintado en 1971, es otro ejemplo de esta tendencia. Viendo la obra se percibe como el encuadre es menos frontal que en sus obras anteriores, la descripción del espacio no es tan escenográfica y estática, sino que se produce cierta sensación de instantánea que delata su origen fotográfico. El tratamiento de la luz y la sombra cambia respecto a sus cuadros anteriores, se percibe una mayor presencia de la misma como elemento configurador, la sombra es más marcada que en etapas anteriores y la luz se acentúa y contrasta. Todos esos cambios hacen que los cuadros de este momento revelen una sensación más fotográfica.



Ilustración 170. David Hockney, *Sur la Terrasse*. 1971.



Ilustración 171. David Hockney. *Hotel de la Mamounia*. Fotografía. 1971.

La presencia de lo fotográfico es especialmente notable en el cuadro *Rubber Ring Floating in a Swimming Pool*, de 1971, supone un verdadero cambio en el modo de usar la fotografía por parte de Hockney. El cuadro está directamente basado en una fotografía realizada por nuestro autor, representa una pequeño disco de plástico flotando en una piscina, una imagen que, al ser trasladada, al lienzo pierde su sentido convirtiéndose en una composición muy cercana a la abstracción. La angulación visual de esta imagen es inequívocamente fotográfica, se trata de un plano cenital, un encuadre muy alejado de las composiciones frontales y claramente ilusionistas a las que nos tiene acostumbrado el autor. El protagonismo de la fotografía en este cuadro es primordial, y no nos referimos sólo al hecho de que se haya usado una fotografía como base para la realización del cuadro, nos referimos a la forma y el sentido de la imagen de la que se parte. Esta fotografía tiene más que ver la fotografía de vanguardia de Rodchenko o Moholy-Nagy, o con el formalismo que Sheeler, Stieglitz desarrollaron en *Camera-Work* que con la pintura del *Quattrocento* italiano.

Se trata pues de una imagen específicamente fotográfica en términos de composición, de tratamiento visual, de intencionalidad y, por supuesto, de angulación. Un tipo de fotografía que está directamente relacionada con la búsqueda de especificidad del medio propio de los fotógrafos formalistas.



Ilustración 172. David Hockney. *Rubber Ring Floating in a Swimming Pool*. Fotografía. 1971.



Ilustración 173. David Hockney. *Rubber Ring Floating in a Swimming Pool*. 1971.

David Hockney, que hasta este momento integraba la fotografía en su obra de un modo frío, analítico, como mera herramienta memorística nos sorprende con este lienzo en el que no trata la fotografía simplemente como un registro. Esta imagen se configura gracias a la cámara fotográfica, al picado, a la saturación del color, al encuadre, etc. por tanto se trata de una imagen específicamente fotográfica.

Como estamos comprobando, la importancia de la fotografía como medio se va incrementando en su obra pictórica. El interés por las narrativas específicas que posibilita la fotografía atrae cada vez más al autor. En abril de 1972 realiza una serie de fotografías en la piscina del director cinematográfico Tony Richardson en el sur de Francia. En principio, esta serie de aproximadamente doscientas fotografías en color, tenía como finalidad obtener material para la realización de un cuadro. Al agrupar las fotografías en el proceso de edición y selección se da cuenta de la belleza formal del conjunto.

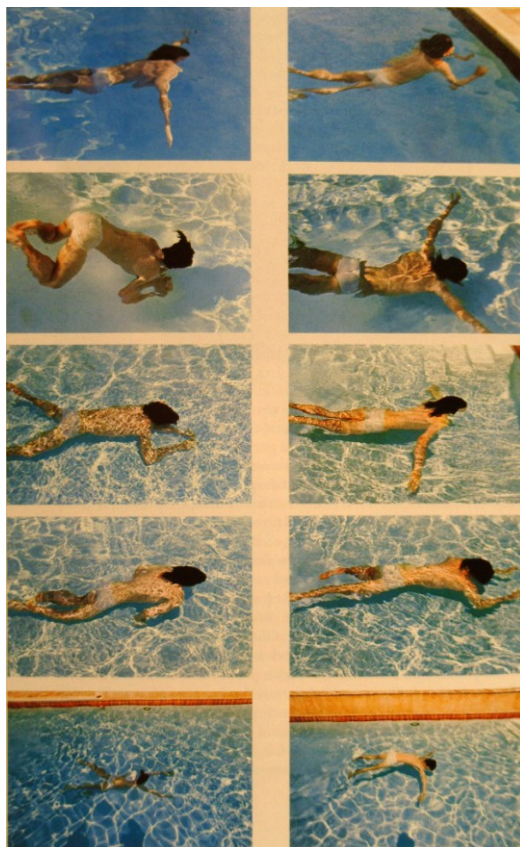


Ilustración 174. David Hockney. *Le Nid du Duc*. 1972.

Esta serie, que toma su nombre de la casa dónde se realizan las imágenes, se va a convertir en uno de los trabajos fotográficos más célebres del autor. Supone uno de los ejemplos más notables del interés por la narrativa de lo múltiple fotográfico que encontramos en esta época. El carácter secuencial de la obra, emparentado con las imágenes de Muybridge, se convierte en el principal elemento narrativo y dinamizador de la composición. La organización, a modo de mosaico, parece augurar los trabajos fotográficos que le harán célebre en los años ochenta. Su distribución reticulada tiene mucho que ver con los *composites* que el autor realizará con material Polaroid.

Se percibe un acercamiento conceptual y reflexivo tanto al espacio como al tiempo fotográfico en el que la repetición, la serie y lo múltiple se convierten en elementos substanciales, catalizadores de unos planteamientos temporales opuestos a la representación del tiempo congelado y espacio escénico que propicia el perspectivismo.

Le Nid de Duc supone una obra conscientemente fotográfica, en la que se entrevén, por un lado, actitudes fotográfico-formalistas emparentadas con la fotografía de vanguardia (la comparación entre la serie de Hockney y la celeberrima fotografía del Nadador de André Kertész que data de 1917 o con la bañista de Dora Maar de 1935, son inevitables), y, por otro lado se perciben conductas hacia la fotografía emparentadas con la renovación conceptual que está sufriendo el medio en esa década, (no podemos dejar de relacionar *Le Nid de Duc* con los trabajos que Jan Dibbet, John Hilliard y Sol Le Witt desarrollan en la misma época).

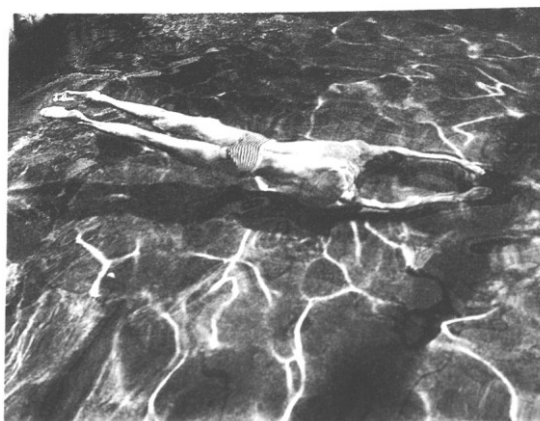


Ilustración 175. André Kertész. Nadador. 1917.

Desde el punto de vista puramente técnico, se observa un claro progreso en la fotografía de Hockney. *Le Nid du Duc* está realizada con una nueva Pentax Reflex que el autor acababa de adquirir. Esta cámara le permitía trabajar más rápido en la toma y usar velocidades de obturación mayores. La calidad técnica es superior que en sus trabajos anteriores, algo que el propio autor elogia. *"técnicamente haces fotos mucho mejores. La exposición va a ser mejor, el color mejora, es más rico [...]"*²³⁰

Pero pese a la belleza formal de esta serie de fotografías hay algo en ellas, relacionado con la representación temporal, que no deja satisfecho al pintor. Para Hockney el congelado fotográfico que produce las velocidades de obturación altas se aleja de la experiencia visual, La representación pictórica de tiempo y movimiento es una cuestión muy presente en su obra temprana. Su célebre cuadro *A Bigger Splash* pintado unos años antes fue muchas veces comparado con el congelado fotográfico, algo nunca gustó a Hockney. Ahora, en su serie *Le Nid de Duc*, el autor vuelve a reflexionar sobre las características representativas temporales del medio fotográfico frente a la pintura.

*"Y si el agua se mueve violentamente y se produce una sacudida, la fotografía, que solo captura una fracción de segundo, es en cierto sentido poco realista, puesto que lo que pintas está más cerca de la experiencia visual."*²³¹

La serie *Le Nid du Duc* formaba inicialmente parte de la preparación de *Portrait of an Artist*, (*Pool with two figures*) de 1972, un lienzo crucial para entender las relaciones del autor con la fotografía. El proceso de realización de esta obra queda perfectamente documentado en la película *A Bigger Splash*, de Jack Hazan de 1974. En este documental se narra de un modo muy orgánico, el proceso creativo de Hockney, *"[...]por fin un pintor en trance de proyectar una obra, desechando una primera opción, comenzando una versión alternativa, tomando referencias, aceptando unas, rechazando otras [...]"*²³² comentaría Oscar Tusquets, tras ver este film.

²³⁰ Livinstone, M. *Op Cit.* 1996, pág.141. (La traducción es mía)

²³¹ Livinstone, M. *Ibidem*, pág.144.

²³² Tusquets, O. *Dios lo ve*. Anagrama, Madrid, 2000, pág.147.

El proceso creativo de Hockney, queda evidenciado en este documental: el artista toma apuntes, dibuja, fotografía, comienza varios lienzos... y algo muy importante, utiliza casi por primera vez (hay una par de ejemplos anteriores como veremos), la técnica del *composite* fotográfico en la figura del personaje principal del cuadro *Portrait of an Artist*.

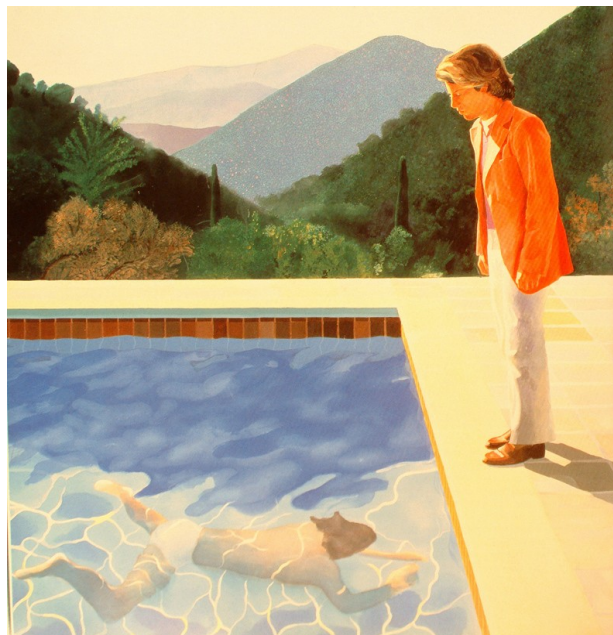


Ilustración 176. David Hockney. *Portrait of an Artist, (pool with two figures)*. 1972.

El cuadro representa una figura sumergida buceando y una figura erguida en el borde de una piscina. Aunque no se trata propiamente de un doble retrato, la presencia de las dos figuras mantiene las tensiones a las que nos tiene acostumbrado en ese tipo de composiciones. La persona al borde de la piscina representa al amante de David Hockney, Peter Schlesinger, con el que acababa de finalizar una relación de varios años que le sumiría en una gran depresión; la figura sumergida es John St.Clair, aunque no se le ve el rostro, esta imagen está directamente basada en una de las fotografías de la serie *Le Nid du Duc*.

En este cuadro cabe destacar el modo en que Hockney elabora el retrato de Peter Schlesinger. Tras varios intentos de pintar al personaje, decide recurrir a la fotografía, Hockney se citó *ex professo* con Peter en Londres con el fin de tomarle unas fotografías para acabar el cuadro. En esa sesión optó por realizar varias fotografías fraccionando al personaje. Según el propio David Hockney la idea surgió simplemente debido a que la cámara con la que se disponía a realizar la fotografía estaba equipada con una óptica gran angular. "*Intenté usar una lente gran angular pero no me gustó mucho. Su distorsión era demasiado innatural. Pensé ¿por qué no hacer varias tomas y pegarlas después?*"²³³

²³³ Livinstone, M. *Op. Cit.* 1996, pág.145.



Ilustración 177. David Hockney. *Peter, Kensington Gardens*. 1972.

El resultado fue un *composite*, fotomontaje por composición en el que utiliza seis instantáneas de Peter erguido. Esta composición supone uno de los ejemplos más tempranos y significativos de ensamblado fotográfico. Aunque como veremos más adelante, existen algunos antecedentes de este tipo de composiciones, la fuerte entidad que tiene este retrato no se percibe en otros ensamblados realizados con anterioridad.



Ilustración 178. David Hockney. Fotografía preparación de "Study of an Artist". 1972.

Hockney en el desarrollo de este lienzo muestra una actitud diferente hacia la fotografía. *"Había comenzado a identificar los defectos de la fotografía a la hora de representar la realidad, se mostraba más crítico con ella como ayuda visual. En [...] Retrato de un artista consiguió superar las limitaciones de la fotografía en dos sentidos. En primer lugar, la descripción del nadador estaba basada, no en una imagen única, sino en toda una secuencia*

de fotos. [...] En segundo lugar para la figura erguida usó una composición de cinco fotografías pegadas verticalmente en un esfuerzo por eludir la distorsión focal propia de las lentes angulares.”²³⁴

Se inicia, a partir de este momento, una nueva relación con la fotografía: el *composite* de Peter, inaugura un modo de trabajar que ha caracterizado la obra fotográfica de David Hockney desde entonces.

3.3.2. UN CAMBIO DE RUMBO.

Portrait of an artist (1972), parece ser el colofón de la llamada época californiana, caracterizada por un tipo de pintura luminosa, ilusionista, de espacios perezosos y hedonistas.

A partir de 1973, el autor tiene la necesidad de cambiar de dirección, comienza a alejarse tímidamente del naturalismo buscando nuevas vías. La muerte de Picasso, pintor al que admiraba profundamente desde su época de estudiante, y la ruptura sentimental con Peter están detrás de éste cambio. Se produce un acercamiento al cubismo y Hockney retoma el interés que tuvo por Picasso en su época de estudiante. En este contexto comienza a revisar el cubismo, lo que conlleva una mayor presencia de cuestiones geométricas en sus cuadros a partir de este momento. Además Hockney comenzará a recibir encargos para realizar escenografías operísticas, una faceta de su obra que ha tenido mucho peso a lo largo de su vida.

En 1974, recibió una propuesta para realizar la escenografía de *The Rake Progress* (*La carrera de un libertino*) ópera de Stravinsky. El pintor se sintió muy gratamente atraído por este encargo, ya en su época de estudiante en el Royal College, había realizado una serie de excelentes grabados basados en esta ópera de Stravinsky, además para Hockney suponía el cambio de rumbo que necesitaba.

Esta ópera fue la primera incursión de Hockney en el mundo de la escena pero en absoluto la única. David Hockney además de pintor, puede ser considerado como uno de los escenógrafos más creativos del siglo XX. Ha trabajado en los montajes *La flauta mágica* de Mozart en 1977, en *El niño y los sortilegios* de Ravel en el año 1980, *Edipo Rey* en 1981, *El ruiseñor* de 1983 de Stravinsky, en *Tristan e Isolda* de Wagner en 1987, o en *Turandot* de Puccini en 1991, por poner los ejemplos más destacados.

El trabajo en escena siempre le interesó enormemente, las relaciones entre espacio escénico y perspectivismo están presentes en su obra. No en vano, la escenográfica tradicional es consecuencia de las ideas espaciales que surgen en el Renacimiento. El espacio teatral y operístico se sirve del espacio-ventana, del trampantojo, de la perspectiva aérea, etc,

²³⁴ Clothier, P. *Op. Cit.* 1995, pág. 43.

aspectos en los que coincide con la pintura. Al fin y al cabo, el teatro y la pintura han seguido caminos paralelos desde el renacimiento hasta el siglo XIX.

El trabajo en escena hace que Hockney se enfrente una vez más a las grandes cuestiones de la representación en perspectiva que siempre le han inquietado. Precisamente preparando de *Rake Progress* re-descubre la obra de Hogarth, lo que acelera ciertas reflexiones sobre la representación y las cuestiones espaciales. El director de la ópera, John Cox sugirió a David Hockney la revisión de los clásicos grabados de Hogarth, en los que se basó Stravinsky para componer su ópera. Todo este trabajo escenográfico supuso una verdadera liberación para Hockney inmerso en cierto estancamiento creativo.

*"De pronto, me di cuenta de que había encontrado la forma de hacer cosas nuevas. En cierto sentido, había roto con mis actitudes previas respecto al espacio y al naturalismo, unas actitudes que habían hecho que me quedara atascado. Había encontrado un nuevo ámbito en el que resultaba fascinante penetrar: el espacio del teatro."*²³⁵

El grabado "Los provechosos conocimientos de Kerby" de Hogarth (1754) que ilustraba un libro de métodos de perspectiva del siglo XVIII, resume visualmente las inquietudes que Hockney dice encontrar en el espacio del teatro. Este grabado fascinó de tal manera al pintor inglés que incluso realizó una versión en 1975 titulada *Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge* (1975). El subtítulo *Useful Knowledge* puede darnos una idea de la enorme importancia de esta obra para Hockney.



Ilustración 179. David Hockney. *Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge*. 1975.

²³⁵ Hockney, D. *Así lo veo yo*, Siruela, Madrid, 1994, pág. 31.



Ilustración 180. Hogarth. *Los provechosos conocimientos de Kerbi*. 1754.

La segunda mitad de los años setenta supone una época de búsqueda y cambio para Hockney, y si bien se resiste a abandonar el naturalismo en su pintura, observamos que poco a poco se aleja de uno los planteamientos espaciales tan ligados al *Quattrocento* para ir investigando cuestiones más relacionadas con el cubismo. Este interés por el cubismo se ve reflejado en dibujos, grabados y en algún que otro lienzo de esta época. Durante estos años conviven dos estilos diferentes en su pintura. Por un lado, un tipo de cuadros que mantienen la luminosidad, el fuerte ilusionismo y la actitud aislada en los personajes, y por otro, ciertos intentos por abrir nuevas líneas de trabajo más próximas al cubismo.



Ilustración 181. David Hockney. *Self-Portrait With Blue Guitar*. 1977.

El cuadro *My Parents*, de 1977, parece ser la despedida de una época, de un modo de pintar. Formalmente este lienzo es fiel al estilo más característico del pintor, se trata una vez más de un retrato doble, estructura a la que nos tiene tan acostumbrados, con un enorme grado de ilusionismo y en el que se define un espacio frío y frontal. Pero este cuadro guarda grandes secretos, secretos que evidencian la consciente relación que existe entre la fotografía y David Hockney. Este lienzo es una escenificación simbólica de sus grandes inquietudes y hace necesario un análisis pormenorizado de los elementos que en él se incluyen.

El lienzo describe una escena interior en la que aparecen sentados sus padres en sendas sillas. La figura de la madre mira frontalmente al espectador, mientras mantiene sus manos cruzadas sobre su regazo. Su padre aparece representado sentado en posición más lateral está leyendo un libro que sujeta entre sus manos. Entre las dos figuras aparece una mesa con ruedas, sobre la que hay un jarrón y un espejo. En la parte inferior de la mesa hay unos libros apilados. A su vez en el espejo se perciben ciertos elementos reflejados parecen unas pinturas.

Para comenzar, las figuras de los padres están realizadas en base a imágenes fotográficas, cosa más o menos habitual en el Hockney de este momento. En el caso concreto de la imagen de su madre, Hockney parte de un *composite* fotográfico, el uso de collages se está convirtiendo en una práctica habitual en el pintor en este momento.



Ilustración 182. David Hockney. Mother, Fotografía preparación My Parents. 1977.



Ilustración 183. David Hockney. *My Parents*. 1977.

Si observamos con detalle la composición vemos que en el espejo aparecen representados unos fragmentos de obras pictóricas. Estos corresponden concretamente a dos obras del *Quattrocento* que influyeron enormemente en el autor, se trata de *Curación del diácono Justiniano* (1439-42) de Fra Angélico y *El Bautismo de Cristo* de Piero de la Francesca (1416-1492). Desde nuestro punto de vista Hockney, está comparando las figuras de sus padres, con las obras de los maestros de *Quattrocento*, estableciendo una clara relación simbólica.

El libro que sostiene entre sus manos el padre de Hockney y que parece leer con atención es, como nos descubre Marco Livingstone²³⁶, "*Arte y Fotografía*"²³⁷ de Aaron Scharf, un texto elemental para todo el que se pretenda entender las implicaciones de la fotografía en el arte de los últimos dos siglos. Esto evidencia que el David Hockney de esta época, no sólo usaba la fotografía habitualmente y estaba preocupado por la técnica de la fotografía, sino que sus inquietudes abarcaban también importantes cuestiones teóricas.

²³⁶ Livingstone, M. *Op Cit.* pág.181.

²³⁷ Scharf, A. *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Por último, en el cuadro aparece un libro del pintor francés Chardin (1699-1779). Para Livingstone esto podría relacionar la escena con el ambiente doméstico e íntimo tan característico en la obra del pintor francés del siglo XVIII.

My Parents (1977), supone el cierre de una etapa de gran predominio figurativo, una época más literal y realista. Parece que Hockney con esta obra quisiera expresar el final de una época homenajeando a sus padres reales y a sus padres simbólicos.

Existe una versión anterior de "My Parents", de 1975, titulado "My Parents and Myself". Se trata de una obra formalmente muy parecida, de hecho la versión de 1977 es un desarrollo de la obra de 1975. En ambos cuadros aparecen sus padres sentados en sendas sillas y entre ellos una pequeña mesa sobre la que observamos un jarrón y un espejo. Una de las notables diferencias entre las dos obras es la aparición del propio autor reflejado en la versión de 1975 frente a los fragmentos de pinturas en la versión de 1977. Hockney ya había recurrido al uso de espejos para realizar auto retratos fotográficos, el autoretrato fotográfico de 1970 y el autoretrato de Karlsbad del mismo año, son dos ejemplos claros, que veremos en el próximo capítulo. Otra diferencia entre las dos obras es la presencia de un triángulo rojo en la versión de 1975 que desaparecerá en el cuadro de 1977.



Ilustración 184. David Hockney. *My Parents* (inacabado).1975.

Sin lugar a dudas, en toda la obra de David Hockney existen cuestiones fundamentales que tienen que ver, por un lado, con la presencia humana y el retrato, y, por otro lado, con el espacio pictórico y el punto de vista. Aunque en el presente documento nuestras preocupaciones se centran casi exclusivamente en cuestiones representativas relacionadas con lo múltiple, la presencia del retrato es una constante en la obra de nuestro autor que no podemos olvidar. *"Nadie negaría la atención que el pintor británico presta a la figura humana*

a lo largo de su carrera, él habla incluso de humanismo, la imponderable necesidad pictórica de la presencia humana.²³⁸

Para acabar este capítulo y ahondando en esta idea de final de época que supone el año 1977, no queremos dejar de comentar la obra *Peter Schlesinger con una cámara Polaroid*. David Hockney realiza un último retrato de su ex-amante Peter Schlesinger con el que ya no existe una relación de pareja. Parece que con este retrato diese por finalizada una obsesión, resulta significativo que en este lienzo aparezca también la una cámara Polaroid que tanto usó en su época californiana.



Ilustración 185. David Hockney. *Peter Schlesinger con una cámara Polaroid*. 1977.

En definitiva los últimos años de la década de los setenta suponen, por parte de Hockney, una ruptura y un replanteamiento de las reglas de la perspectiva. Inició la década con unos planteamientos claramente figurativos y perspectivistas muy característicos de su pintura, el trabajo en escenografía supone una renovación de sus inquietudes espaciales, la influencia

²³⁸ De Diego, E. *Op. Cit.* 1999, pág. 62.

del cubismo se combina con cierta intención anti-perspectiva. Todo ello con la continua presencia de lo fotográfico en su obra.

En este momento, las fuertes relaciones entre fotografía y pintura que existen en la obra de David Hockney se hacen evidentes. Al relacionar a Hockney con la fotografía se suele pensar en los característicos los collages de los años ochenta, sin embargo hemos de subrayar que el profundo conocimiento tanto técnico como teórico de la fotografía está plenamente presente en el Hockney de la década de los setenta.

3.3.3. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO ESPECÍFICO. PROPUESTAS FOTOGRÁFICAS DE DAVID HOCKNEY.

A principios de los años ochenta la obra de David Hockney es mundialmente conocida. Su etapa californiana, tan clara y luminosa le sirvió para obtener un relevante lugar en los circuitos artísticos americanos. La nueva figuración Pop estaba teniendo una gran acogida en América, quizás consecuencia de cierto empacho provocado por el Expresionismo Abstracto. En Europa, en cambio, las instituciones todavía se resistían a esta tendencia figurativa, el propio Hockney publicó un polémico artículo en 1979 dónde criticaba la política de adquisiciones de la Tate, que según él, apoyaba claramente el arte abstracto en detrimento de toda una nueva generación de artistas Pop británicos²³⁹.

Hockney era ya un conocidísimo pintor, en ese momento comenzaba a ser célebre también por su obra gráfica y como escenógrafo empezaba a obtener cierta relevancia, sobre todo después de los éxitos de sus trabajos en *The Rake's Progress (La carrera de un libertino)*, de Igor Stravinsky de 1975 y en *La Flauta Mágica* de Mozart, estrenada en 1978. En cambio, su faceta como fotógrafo no era todavía demasiado popular, sus trabajos fotográficos no habían sido considerados ni observados con la suficiente atención por la crítica, pese a trabajar con este medio de un modo habitual durante toda la década de los años setenta.

En 1981, se organizó en Londres una exposición titulada *The Artist's Eye, Looking at pictures in a Book* para la National Gallery. En esta muestra el propio David Hockney debía relacionar su propia obra pictórica con una serie cuadros celebres estableciendo de este modo un diálogo entre su propio trabajo y sus influencias. Tanto el catálogo como la propia exposición son una reflexión sobre los modos con los que nos relacionamos con la pintura y con los cuadros.

En el catálogo el autor se refiere a la tremenda importancia que los sistemas de fotomecánica han tenido en la difusión del arte. Hockney parte del clásico planteamiento benjaminiano²⁴⁰ para hacer notar a los lectores que uno de los mecanismos más comunes

²³⁹ David Hockney, "No Joy at the Tate", The Observer, 4 marzo 1979. Citado por Melia, P. *David Hockney*, Manchester University Press, Manchester, 1995, pág. 6.

²⁴⁰ Benjamin, W. *Op. Cit.* 2004, pág. 91.

de acercamiento a la pintura, se produce a través de la imagen impresa siendo esta, a su vez, de origen fotográfico. Curiosamente el acercamiento de Hockney no daba, ni mucho menos, por perdida el "aura" en el proceso de reproducción.

*"Lo primero que se percibía con bastante claridad es que si una pintura es verdaderamente buena, sigue transmitiendo gran parte de su magia aunque sea contemplada en una reproducción, e incluso aunque se trate de una reproducción barata. Es algo difícil de definir; yo diría que es algo mágico. He percibido esta magia incluso en algunas reproducciones en forma de postales."*²⁴¹

David Hockney en este momento realiza una profunda reflexión sobre las características del medio fotográfico. Estas ideas sobre el medio y la investigación sobre el soporte fotográfico se traducirán en la obra fotográfica, enormemente fructífera e innovadora, que el pintor desarrollará desde este momento. El texto del catálogo está plagado de referencias directas a la fotografía, a la perspectiva, a la representación bidimensional, a la observación, a la forma de ver y a la realidad. Sus planteamientos ponen en duda las cuestiones auráticas que tanto preocupaban a Walter Benjamín, para Hockney el "aura" no tiene por qué desaparecer con la reproducción, claro que no se podía esperar menos de un pintor Pop. Pero pese a que Hockney usaba el medio fotográfico con profusión, el autor no estaba plenamente convencido de las posibilidades de la fotografía.

*"Ahora creo que la mejor utilidad que se puede dar a la fotografía, su mejor uso, es fotografiar otras imágenes. Es el único caso en que puede ser fiel a su propio medio, en el sentido de que es real. Es la única manera de sacar una fotografía que puede describirse como la obtención de una verdadera ilusión de realidad; ello se debe a que sobre la superficie plana de una fotografía se reproduce simplemente otra superficie plana –una pintura-. En el resto de las fotografías no se reproducen superficies planas. Me di cuenta de ello de repente; cuando disminuye mi interés por la fotografía – experimento altibajos al respecto -, tiendo a pensar que es una forma interesante de realizar imágenes, pero que cuenta con serias limitaciones que la convierten en una técnica menor. En esos momentos me doy cuenta de que el mejor uso que se le puede dar, un uso real, es ese."*²⁴².

Hockney no es consciente de la importancia de su propia obra como fotógrafo, se plantea la fotografía como algo plano y bidimensional y es, precisamente, esta idea la que le hará investigar sólo un año después, la posibilidad de ruptura bidimensional del medio fotográfico y la posibilidad de trabajar con fotografía múltiple.

3.3.4. LA INVITACIÓN DEL POMPIDOU.

En 1981, el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou le ofrece realizar una exposición de su trabajo fotográfico, exposición que tendría lugar en septiembre de 1982. Esa propuesta que Hockney estuvo a punto de rechazar, supone un cambio en la apreciación

²⁴¹ Hockney, D. *El ojo del artista. Viendo cuadros en un libro*. National Gallery, Londres, 1981, pág. 7.

²⁴² Hockney, D. *Ibidem*, 1981, pág.8..

de su obra fotográfica tanto por la crítica en general, como por el propio autor. Gracias a esta invitación Hockney toma mayor conciencia de la influencia de la fotografía en su obra y de la calidad de sus propuestas fotográficas. Además la metodología utilizada para catalogar su trabajo supone el inicio de sus célebres composiciones con Polaroid lo que abre una nueva e intensa vía de investigación fotográfica.

Para preparar la exposición, el comisario Alain Sayag se desplazó a la casa de Hockney, en Los Ángeles. Al pintor no le motivaba demasiado la propuesta de mostrar trabajo fotográfico, ya se lo habían ofrecido en varias ocasiones y él siempre se había negado. En el caso de Sayag la insistencia fue tal que acabó aceptando pero a condición de que el comisario se desplazase a su casa e hiciese la selección de la obra. *"...Tengo cientos, miles de álbumes, todos parecidos, y no me sentía capaz de hacer yo mismo la selección, así que pensé que mejor sería que la hiciera él."*²⁴³

Que un centro como el Pompidou se interese por la obra fotográfica de Hockney es significativo, nos da la idea de que Alain Sayag consideraba que la obra fotográfica de Hockney tenía suficiente relevancia. El trabajo fotográfico del pintor empezaba a ser lo bastante atractivo e interesante como para realizar una exposición. Todo eso teniendo en cuenta que el punto álgido de su trabajo como fotógrafo estaba todavía por llegar, ya que la obra fotográfica que más le ha caracterizado todavía no se había desarrollado.

Esta muestra se centra en los trabajos con fotografía de los años sesenta y setenta, décadas en la que el propio Hockney manifestó que su acercamiento a la fotografía no era un hecho destacable, llegando a afirmar que la práctica que hacía de la fotografía no distaba en absoluto del modo de hacer de un aficionado. *"cuando comencé a tomar fotografías lo hacía casi como cualquiera hace instantáneas (...) era solo un registro..."*²⁴⁴

Lo que esta exposición viene a demostrar es que un artista como Hockney no puede usar una herramienta tan compleja como la fotografía sin cuestionarse la propia naturaleza de la misma, sin articular un discurso que ponga sobre la mesa los puntos débiles y las dudas del propio medio. La exposición de Sayag pone de manifiesto que el trabajo fotográfico de David Hockney no es nada desdeñable. A continuación hemos hecho una selección de obras de la citada exposición que consideramos especialmente destacables.

Comenzamos con el retrato de Peter Schlesinger, una fotografía del amante de Hockney que éste realizó en 1968 en Londres. Se trata de un retrato sereno de un jovencísimo Peter, un retrato con ciertas connotaciones eróticas que emana una sensación de futura melancolía, más aun conociendo la depresión que supuso la ruptura entre ambos unos años después. La fotografía estaba realizada con una iluminación suave, y con una atmósfera similar a las pinturas que estaba desarrollando Hockney en esta época. Esta fotografía, por su tratamiento, por el tipo de iluminación y por la representación ambigua del personaje supone un excelente ejemplo de retrato fotográfico, con un estilo comparable al de trabajos

²⁴³ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 89.

²⁴⁴ Livingstone, M. *Op Cit*, 1996, pág. 97.

contemporáneos tan celebrados como los que realizan las fotografías Hellen Van Meene o Rineke Dijkstra.

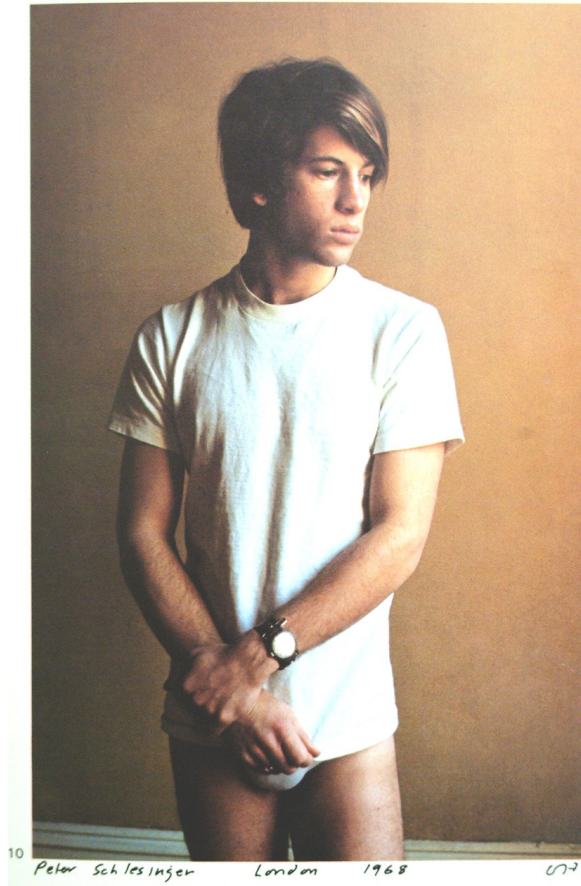


Ilustración 186. David Hockney. *Peter Schlesinger, Londres. 1968.*

En una línea de trabajo cercana al retrato de Peter, encontramos el autorretrato de David Hockney realizado en Karlsbad en 1970. En este caso, la relación entre la composición de esta fotografía y su pintura es clara y definida. La descripción del espacio, el tratamiento ambiental, el aislamiento del personaje es muy similar al que aplicaba en las pinturas de ese momento. Describe un espacio frontal, una luz casi sin sombras y una sólida geometría en la composición, además la solemnidad del personaje potenciado por la forma de arco de medio punto del espejo dan a esta imagen un claro carácter pictórico, cercano al estilo protorrenacentista de Piero de la Francesca o de Masaccio, y muy acorde con su propia obra pictórica.

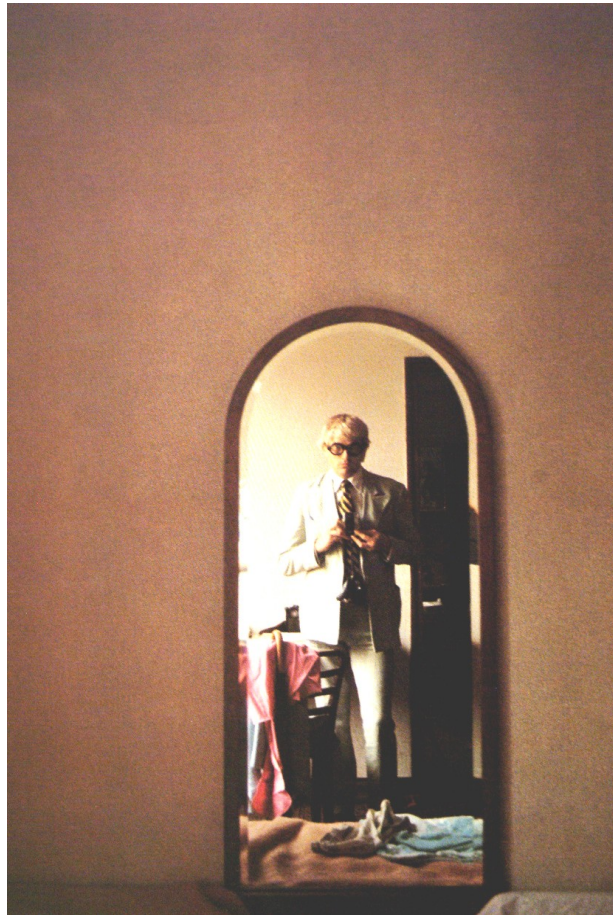


Ilustración 187. David Hockney. *Selfportrait, Karlsbad*. 1970.

El retrato de Paul Cornwall Jones en 1970, es otro destacable ejemplo de la fotografía de esta época. Se trata de una instantánea de gran interés. El modo de andar del personaje, la ubicación en la foto, la posición lateral del protagonista, el estatismo “sostenido” imprimen cierta sensación de superposición al protagonista de la imagen; además la descripción espacial de esta fotografía potencia un espacio neutro, frío, casi virtual muy al estilo de la pintura del Hockney de ese momento.



Ilustración 188. David Hockney. *Paul Cornwall Jones, Amsterdam. 1970.*

También en 1970 encontramos en la obra de Hockney el que es un buen ejemplo de investigación con lo fotográfico realizada en *Contrexéville*, Francia. La serie consta de cuatro retratos de cuerpo entero montados sobre un mismo soporte. Con un evidente carácter secuencial y múltiple, el autor mantiene el mismo encuadre y la misma posición de cámara en las cuatro tomas lo que acentúa claramente el carácter seriado de la composición. Los personajes están tratados de una manera frontal, en una posición muy estática, uno de ellos aparece de espaldas lo que dota de cierta tensión de inspiración surrealista a la composición final, además, el uso de flash, da a estas fotografías un carácter algo artificial. En la composición podemos entrever inquietudes hacia la fotografía muy en la línea de ciertas tendencias de fotografía conceptual del momento.

La presentación de las cuatro imágenes montadas juntas acentúa el carácter de seriación secuencial. Se percibe un claro interés por el uso de la fotografía compuesta. El recurso a lo múltiple fotográfico es esencial en la composición. La organización de las cuatro fotos formando una cuadrícula dota a la obra de un carácter reticulado que no podemos dejar de relacionar con las cuadrículas presentes en la obra de Sol Le Witt, o de Andy Warhol y que sin duda, anticipan las composiciones reticuladas de los trabajos con Polaroid que efectuará unos años después.

Este tipo de retratos frontales, directos y fríos, abundan en la historia de la fotografía. La objetualización del personaje produce una sensación de aislamiento que dota a la composición de un carácter pseudocientífico, casi archivístico. La objetividad humanística de August Sander, la retratística de Richard Avedon o más recientemente la objetividad de los retratos de Thomas Ruff, son solo unos ejemplos de este tipo de acercamiento. La objetualización es también un recurso habitual en los artistas pop y en la fotografía de la neovanguardia, solo hay que repasar los ejemplos de fotografía que hemos citado en capítulos

anteriores. Aquí comprobamos como Hockney también se interesó en ese tipo de ejercicios fotograficos, claramente conceptuales.



Ilustración 189. David Hockney. Contrexéville, France.1970.

Otro ejemplo, algo más tímido, de su interés por la serie lo encontramos en las fotos *Peter en Vienna* de 1971. Se trata de dos imágenes consecutivas realizadas en un andén de estación. En la primera foto se ve a Peter Schlesinger a través del cristal, en una posición muy frontal y fría, mirando directamente a cámara. La segunda imagen es exactamente igual que la anterior en cuanto a composición y encuadre, con la diferencia de que ya no aparece Peter, el personaje parece haberse desvanecido. El autor con este juego visual incide en la narrativa secuencial que el medio fotográfico propone, de un modo que recuerda inevitablemente a la fotografía de Duane Michals, o a los primeros trabajos de John Hilliard. En todos estos casos los autores estaban interesados en ampliar la narrativa estática propiciada por la lógica del *instante decisivo* en pro de un *instante dilatado*, un tiempo fotográfico más experimental y abierto, algo por lo que Hockney seguirá preocupado a lo largo de toda su obra.



Ilustración 190. David Hockney. *Peter en Vienna*. 1971.

Si en *Contrexéville* y en *Peter en Vienna* veíamos ciertas inclinaciones conceptuales y seriadas, en su fotografía *Used Film Carton* de 1971 observamos un ejemplo de fotografía de tintes formalista. Se trata de una imagen poco habitual en Hockney, una fotografía muy pura, sin apenas influencia pictórica. Es un tipo de imagen entroncada con el atractivo que la macro fotografía y la textura producía en la fotografía directa y en la fotografía de vanguardia. No podemos dejar de relacionar esta fotografía con la célebre fotografía del billete de autobús que formaba parte de las *sculptures involontaires* realizaron Brassai y Dalí en 1932.



Ilustración 191. David Hockney. *Used Film Carton, France*. 1971.



Ilustración 192. Brassai y Dalí. *Billete de autobús enrollado*, de la serie *esculturas involuntarias*. 1932.

Aunque la inspiración surrealista de *Used film Carton* es clara, en esta imagen vemos cierto acercamiento a una iconografía Pop fuertemente colorista. Es una foto de un espacio indefinido en la que la luz, el color, la textura incluso el texto cobran un fuerte protagonismo y que sin duda podríamos emparentar con la fotografía cotidiana de colores saturados que Willian Eggleston estaba desarrollando en esta misma época.

La obra fotográfica de Hockney oscilaba entre actitudes de cariz puramente fotográfico y obras de evidente influencia pictórica. En el retrato de su madre de 1978, incluido también en la exposición del Pompidou, volvemos a detectar esa influencia pictórica que veíamos en algunos retratos fotográficos. La organización del espacio, con presencia de elementos geométricos, vuelve a producir un espacio analítico y frío, casi abstracto. La frontalidad, ligeramente elevada de la cámara respecto al personaje y la iluminación suave, inciden en el aspecto aislado y melancólico de esta fotografía, que formalmente no podemos dejar de relacionar con la figura de la virgen en *La anunciación* de Fray Angélico.



Ilustración 193. David Hockney. *Mother, Powis Terrace*. 1978.



Ilustración 194. Fray Angélico. *La anunciación (detalle)*. 1430-32.

Para acabar con esta selección de imágenes que formaron parte de la primera gran exposición fotográfica de Hockney, hemos elegido el retrato de Nureyev realizado en 1970. Este retrato es uno de los más célebres ejemplos de *composite* fotográficos tempranos de Hockney. Aunque, como veremos más adelante, ya había aplicado la técnica del *composite* en alguna ocasión, en este retrato del bailarín ruso se observa un planteamiento metodológico claro, una propuesta definida de un método de trabajo que se transformará en seña de identidad de su fotografía casi diez años después.

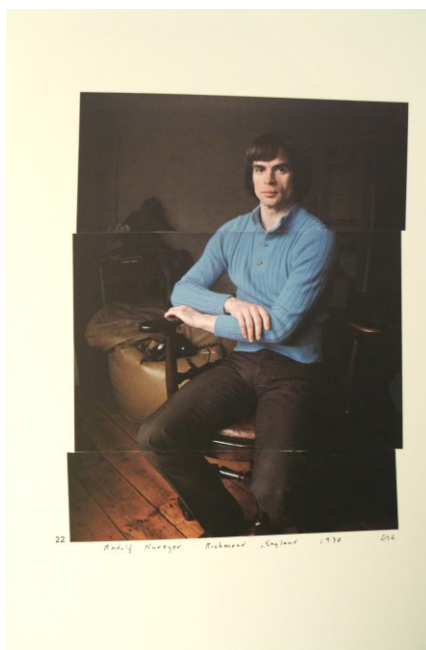


Ilustración 195. David Hockney. *Rudolf Nureyev*. 1970.

3.3.5. LOS DIARIOS DE CHINA.

A partir del interés de Sayag por la obra fotográfica de Hockney, tanto el propio autor como la crítica especializada toman plena conciencia de la importancia de su trabajo fotográfico. No en vano, a partir de la exposición del Pompidou aparecen varios libros que tratan de manera específica la obra fotográfica de Hockney. En estos libros no solo se hace un recorrido por la obra del autor sino que el propio autor expresa en profundidad sus opiniones sobre el medio fotográfico. *Los diarios de China* de 1982²⁴⁵, *Cameraworks* de 1984²⁴⁶, *Hockney On Photography* de 1988²⁴⁷, o el propio catálogo de la exposición *David Hockney, photograph*,²⁴⁸ editado en 1982 son los ejemplos más importantes de estas publicaciones.

En 1982 se publica *Los diarios de China*, un trabajo muy poco conocido. Este trabajo se basa en un diario fotográfico personal de un viaje que Hockney realizó con Gregory Evans y Stephen Spender a China. La obra supone un acercamiento a la imagen fotográfica consciente y definida; el autor propone un viaje personal a través de la fotografía en el que se priman los elementos, las composiciones, las texturas y los colores. Un trabajo fotográfico muy directo y rotundo, en el que ejecuta estrategias, encuadres y acercamientos propios del lenguaje fotográfico más clásico.

Hockney trabaja especialmente con la composición y el encuadre fotográfico, aparecen unos puntos de vista algo más forzados de lo habitual, un tipo de fotografía en la que escuchamos ecos de la presencia de Walker Evans o incluso del intimismo Robert Frank. Aun así, es un trabajo inequívocamente Pop, el tratamiento del color nos vuelve a recordar a la saturación fotográfica de William Eggleston. El gusto por el objeto de consumo, la inclinación por lo doméstico, la inclusión de textos en sus fotos están muy presentes y no podemos dejar de relacionar este trabajo de fotografía colorista y cotidiana con algunos de los grandes autores americanos como Stephen Shore, Joel Sternfeld, o Edward Ruscha. A continuación nos permitimos incluir algunas fotografías de este trabajo.

²⁴⁵ Spender, S. *China Diary*, Thames and Hudson, Londres, 1982.

²⁴⁶ Weschler, L. *Cameraworks*, Thames and Hudson, Londres, 1984.

²⁴⁷ Joyce, P. *Hockney on Photography*, Harmony Books, Nueva York, 1988.

²⁴⁸ Hockney, D. *David Hockney: Photographs*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 1982.



Ilustración 196. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.



Ilustración 197. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.



Ilustración 198. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.

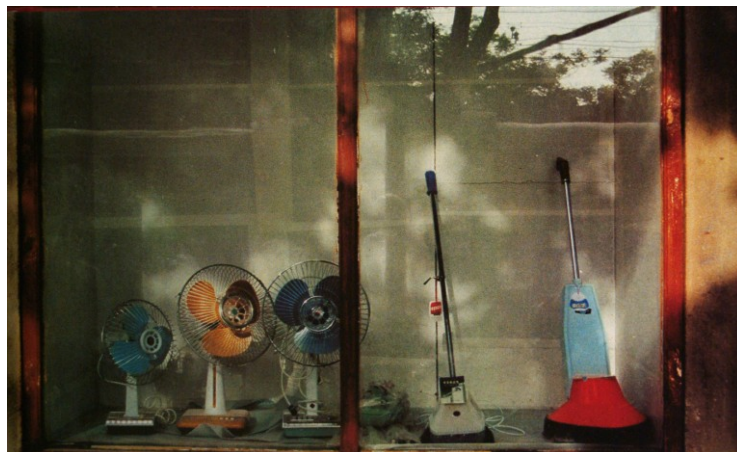


Ilustración 199. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.



Ilustración 200. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.

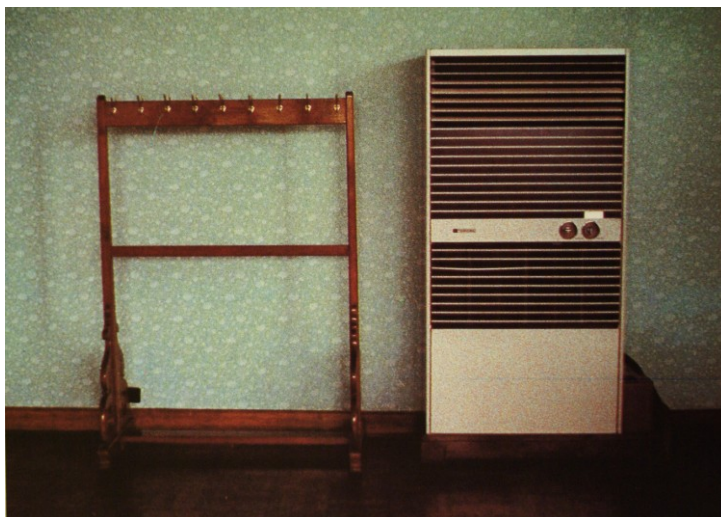


Ilustración 201. D. Hockney. *Diarios de China*. 1982.



Ilustración 202. Davdi Hockney. *Diarios de china*. 1982.



Ilustración 203. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.



Ilustración 204. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.

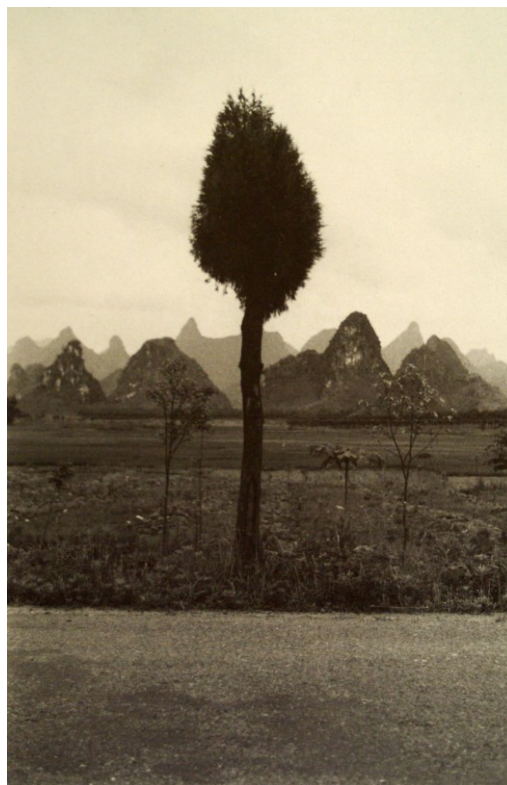


Ilustración 205. David Hockney. *Diarios de China*. 1982.

Diarios de China es un trabajo fotográfico de gran calidad y calado, que nos descubre un punto de vista del medio muy preciso que podríamos definir como directo y hasta cierto punto algo clásico. Este libro está muy alejado de la fotografía múltiple y de las aspiraciones experimentales que desarrollará solo unos meses después. Se trata de un trabajo coherente, compacto e inequívocamente fotográfico, donde demuestra una gran sensibilidad hacia el retrato, un delicado sentido de la composición, y todo ello sin traicionar una clara sensibilidad Pop.

Durante este periodo David Hockney coqueteó con la fotografía consciente de que este medio era capaz convertirse en algo más complejo que una simple herramienta de reproducción, el autor demuestra un gran talento en el uso del medio, obteniendo imágenes de una gran calidad y belleza. En estos años Hockney inicia líneas de investigación en la que observamos tímidas propuestas fotográficas conceptuales, muchas de ellas sorprendentemente actuales.

3.4. EL ESPACIO FRAGMENTADO. *COMPOSITES, JOINERS* Y COLLAGES FOTOGRÁFICOS.

3.4.1. PRIMEROS USOS DE FOTOGRAFÍA MÚLTIPLE EN HOCKNEY.

3.4.2. LOS JOINERS. LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS CON POLAROID.

3.4.2.1. Composiciones con Polaroid.

3.4.2.2. Reflexiones sobre el trabajo con Polaroid.

3.4.3. DE LA POLAROID A LA FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.

3.4.3.1. Reflexiones sobre el trabajo con fotografía convencional.

3.4.4. TIEMPO Y MOVIMIENTO EN LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.4.1. Jardín zen de del templo ryoanji.

3.4.5. LA RUPTURA DE LOS MÁRGENES LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

3.4.6. EL PROCESO PICTÓRICO APLICADO A LA FOTOGRAFÍA.

3.4.7. LAS COMPOSICIONES DE HOCKNEY Y EL CUBISMO.

3.4.7.1. La influencia de Picasso en la obra de David Hockney.

3.4.7.2. La fotografía cubista.

3.4.8. LA CUESTIÓN DE LA PRESENCIA DE LA OBRA.

3.4. EL ESPACIO FRAGMENTADO. COMPOSITES, JOINERS Y COLLAGES FOTOGRÁFICOS.

El trabajo fotográfico que David Hockney realiza durante los años ochenta es, sin lugar a dudas, el más importante a lo largo de su obra. Sus investigaciones con la fotografía múltiple, tímidamente presente en épocas anteriores, van a dar como fruto una ingente obra fotográfica desarrollada entre el año ochenta y uno y el ochenta y seis. Los célebres *composites* y collages fotográficos de David Hockney se desarrollan durante estos años y gracias a ellos la figura del autor pasa a formar parte de la historia de la fotografía. En ese capítulo además se tratarán importantes cuestiones temporales y espaciales consecuencia de lo múltiple fotográfico.

3.4.1. PRIMEROS USOS DE FOTOGRAFÍA MULTIPLE EN HOCKNEY.

En el capítulo anterior hemos evidenciado que la relación de David Hockney con la fotografía durante los años sesenta y setenta es mucho más compleja e intensa de lo que en principio se podría pensar. El autor desarrolla un trabajo fotográfico de gran interés en el que se acerca a las grandes cuestiones de las que trata tanto la fotografía como la pintura: Las limitaciones del modelo perspectivo óptico, la representación del tiempo en arte, las continuas trasferencias visuales entre realidad y representación, el retrato, el espacio pictórico...

A raíz de la exposición de sus trabajos fotográficos en el Pompidou, la obra fotográfica de David Hockney experimenta un cambio radical tanto en su procedimiento como en la intención. La fotografía múltiple y las composiciones fotográficas *composites* o *joiner* pasan de ser meros ejercicios fotográficos a convertirse en casi una obsesión para el pintor de Bradford. El artista trabajara de forma exhaustiva en sus célebres montajes fotográficos durante gran parte de los años ochenta. Sus composiciones, que comenzaron siendo pequeños experimentos visuales muchas veces realizados como ayuda a su obra pictórica, van creciendo en tamaño hasta llegar a los grandes mosaicos fotográficos que realizará a mediados de esta década. Sus *composites* suponen la consagración como fotógrafo de David Hockney.

Antes de abordar en profundidad el análisis de su trabajo fotográfico de los años ochenta hemos querido realizar un recorrido a través de su obra anterior en busca de algún tipo de antecedente de fotografía múltiple. Resulta muy interesante analizar su trabajo fotográfico temprano ya que en él se pueden encontrar incipientes ejemplos de este tipo de composiciones. Es relevante comprobar cómo este tipo de prácticas y procedimientos están presentes en la obra del pintor de británico en los años sesenta y setenta.

David Hockney mostraba su aversión y antipatía hacia el uso de lentes angulares a la hora de fotografiar, ya que la deformación que producen no le parecía aceptable. "*En un tiempo*

use lentes gran angulares, pero pronto las abandoné por la deformación de la imagen que conllevan” ²⁴⁹, unos años después en *Camerawork*²⁵⁰, Hockney comenta “*Después de un tiempo compré una cámara mejor e intenté usar lentes gran angular porque quería captar habitaciones enteras o personas de pie. Pero odiaba las imágenes que obtenía. Parecían poco veraces en extremo. Describían algo que realmente no ves.*”

La cuestión sobre el anti-naturalismo de las ópticas angulares es un tema hoy en día prácticamente olvidado, pero durante el siglo XIX había un debate abierto entre pintores sobre la imperfección de las perspectivas fotográficas que producían las ópticas. Algunos pintores usaban ópticas angulares para describir espacio, como apunta Aaron Scharf en *Arte y fotografía*²⁵¹, pero ésta práctica en su momento no era demasiado bien vista por los pintores de la época. Es muy probable que David Hockney hubiese reflexionado sobre este tema. No debemos olvidar que el pintor incluye el libro de Aaron Scharf en el doble retrato de sus padres de 1977, por lo que sin duda conocía el texto.

Esta resistencia al uso de ópticas angulares hace que Hockney investigue hasta encontrar una forma más natural de representar el espacio. Sus composiciones fotográficas múltiples, sus *joiners* y *composites*, como a él le gusta denominarlos, solucionan en parte el problema.

*“la descripción de un sujeto en particular, comienza a parecer más real y clara que con el uso de una sola versión con gran angular del mismo sujeto [...] además de un modo casi mágico comencé a notar que estos joiner también tenían mayor presencia que las fotografías convencionales.”*²⁵²

Un análisis detallado de la obra de Hockney permite observar que la realización de estas composiciones no es algo nuevo para el pintor. Este tipo de práctica ya estaba presente en su obra de juventud, existen precedentes de collages fotográficos en las décadas de los sesenta y setenta.

El ejemplo más temprano de este tipo de collage que hemos conseguido localizar, corresponde a finales de los años sesenta, casi quince años antes de sus montajes más célebres. La fotografía *Mi padre en su cuarto de trabajo*, de 1969, es un retrato de su padre, sobre un fondo de estanterías repletas y desordenadas; no se trata de un montaje complejo, solo consta de dos fotografías, un *composite* que pasa casi desapercibido. Se trata de una imagen extraña en Hockney, no tiene la luminosidad ni la frialdad características de la pintura que estaba realizando en esta época, pero sin duda es una imagen interesante en la que se percibe el germen de los mosaicos posteriores.

²⁴⁹ Hockney, D. *David Hockney Photographs*. Petersburg Press, Ginebra, 1982, pág.10.

²⁵⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* 1984, pág. 8.

²⁵¹ Scharf, A. *Op Cit.* 1994, pág. 201.

²⁵² Hockney, D. *Ibidem*, 1984, pág. 8.



Ilustración 206. David Hockney. *Mi padre en su cuarto de trabajo, Bradford*. 1969.

También de 1969 es otro de los ejemplos tempranos de este tipo de composiciones que hemos localizado. Durante un viaje realizado a París junto con su amante Peter Schlesinger, realizaron un gran número de instantáneas de recuerdo, pero hay una de esas imágenes a la que debemos prestar más atención. Se trata de una imagen compuesta por dos fotografías en las que aparece el propio Hockney en un lado y Peter en otro. Cada uno fotografió al otro y luego se montaron las dos imágenes obteniendo como resultado una composición panorámica. Esta imagen no pasa de ser un juego fotográfico, pero en ella debemos destacar dos aspectos. Por un lado, la imagen está directamente emparentada con sus conocidísimos retratos dobles, tema recurrente en la obra pictórica de Hockney. Y por otro lado existe una intención, aunque sea tímida, casi lúdica, de expandir el espacio fotográfico, recurriendo a la fotografía múltiple.



Ilustración 207. David Hockney, *Myself and Peter*, Paris, 1969.

Un año después, David Hockney recurre de nuevo al *composite* fotográfico en la preparación de su trabajo pictórico. En 1970 recibe el encargo de realizar un retrato al bailarín Rudolph Nureyev, el *joiner* fotográfico que realiza de Nureyev, al que ya nos hemos referido anteriormente, forma parte de los trabajos previos destinados a la realización de un cuadro. Como en otras ocasiones el pintor usa la fotografía como herramienta de trabajo en el desarrollo de su obra pictórica. Pero en este caso subyace además un motivo operativo relacionado con la captura y representación del tiempo y el movimiento, como él mismo comenta:

*"No hago retratos de encargo, pero en noviembre de 1970 me pidieron hacer un dibujo de Rudolph Nureyev. No le conocía, pero pensé que podría hacerlo. Fui a su casa en Richmond. Tenía una magnífica gran casa en el linde de Richmond Park en Londres. Esta fotografía de él es realmente la unión de tres fotografías. Intenté dibujarle, de hecho pasé toda la tarde haciendo dibujos, pero él no podía estar sentado quieto. Su inquietud me asombraba, porque los bailarines tienen normalmente gran control de sí mismos."*²⁵³

La gran dificultad que tuvo Hockney para retratar a Nureyev, la exagerada inquietud del bailarín hacía casi imposible realizar un dibujo posado a la manera clásica. La fotografía con su capacidad inherente por congelar un instante se convirtió, en este caso, en la herramienta más indicada para tomar un apunte del bailarín.

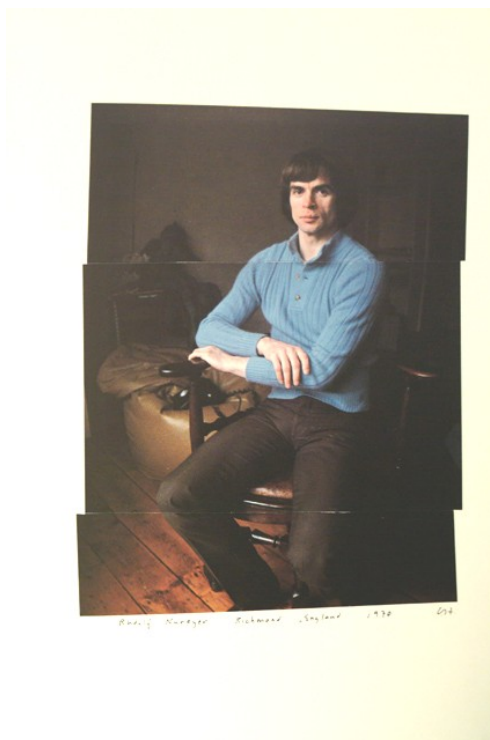


Ilustración 208. David Hockney. Rudolf Nureyev, Richmond. 1970.

Como vemos, las principales reflexiones sobre la fotografía y sus limitaciones en la representación espacial ya están presentes en la obra del autor en los años setenta, es

²⁵³ Hockney, D. *Op. Cit.* 1982, pág. 12.

posible que los discursos no estén totalmente articulados pero las ideas generales se encuentran ahí. En este momento, Hockney estaba muy ocupado realizando diversas escenografía, quizás esto le impedía profundizar en ciertas cuestiones relacionadas con la fotografía. Para David Hockney el espacio escenográfico, el espacio pictórico, el espacio fotográfico, en definitiva el espacio representado son distintas facetas del mismo problema.

A partir del retrato de Nureyev, se pueden localizar un buen número composiciones fotográficas, lo que pone de manifiesto que para Hockney la realización de *composites* comenzaba a ser algo habitual. Para ilustrar este hecho hemos elegido algunos ejemplos destacados.

Calvo Cosica (1972), es otro ejemplo de estos incipientes y poco conocidos trabajos con fotografía múltiple de la década de los setenta. Este caso es interesante por la distribución vertical de la composición y por tratarse de un paisaje. Todavía se trata de una composición muy sencilla, está formada solo por dos fotografías.

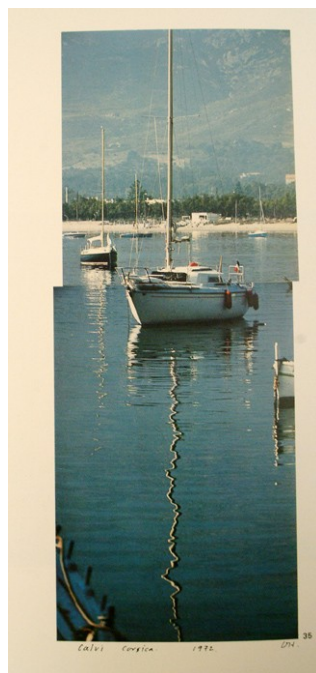


Ilustración 209. David Hockney. *Calvo Cosica*. 1972.

Uno de los mosaicos fotográficos más notables es la composición *Schiwin Halle* de 1972. Este montaje es de una complejidad comparable con los grandes trabajos de los ochenta, ciertas características hacen de él un verdadero antecedente de esos trabajos. El número de imágenes es muy superior a las tímidas composiciones de la época, normalmente formadas por tres o cuatro fotografías, el mayor número de instantáneas hace que la dimensión de esta composición sea bastante notable. Además, se trata de un *composite* espacial, casi todos los *composites* anteriores (acabamos de ver en *Calvo Cosica* una excepción) habían

sido retratos. En *Schiwin Halle* la descripción de un gran espacio y el punto de vista elegido recuerda inevitablemente a los montajes del *Grand Canyon* que realizará diez años después.

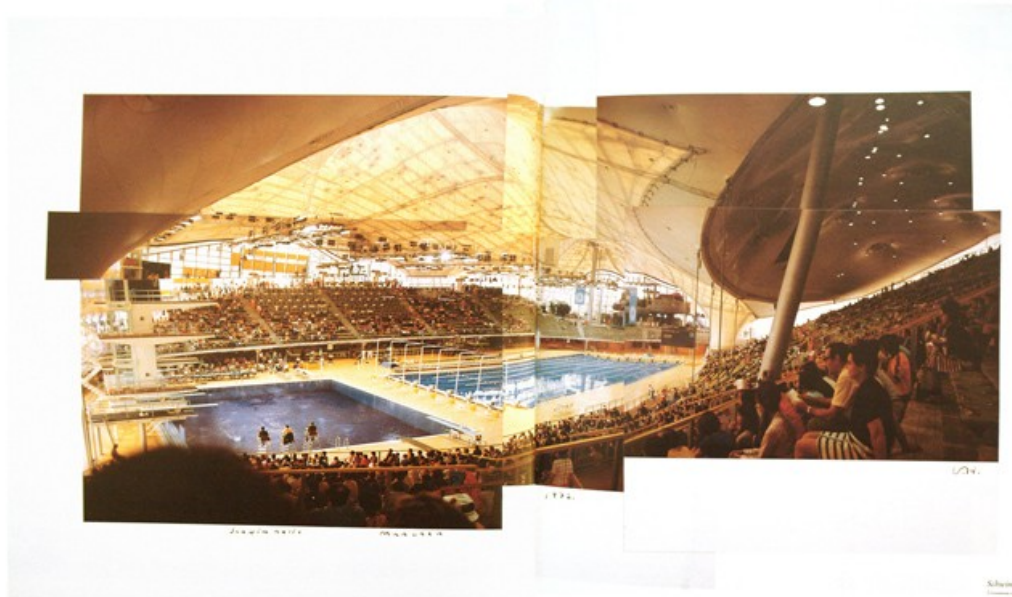


Ilustración 210. David Hockney. *Schiwin Halle*.1972.

El doble retrato de Gregory Evans y Nicholas Wilder de 1973 es otro ejemplo de cómo David Hockney va aumentando tanto el tamaño como la complejidad de sus composiciones. Esta composición formada por más de diez fotografías, no deja de ser un tipo de composición muy habitual en nuestro autor, ya que se trata de un doble retrato y describe el espacio como un escenario.



Ilustración 211. David Hockney. *Gregory Evans y Nicholas Wilder, Hollywood*. 1973.

Otro trabajo remarcable es *Contre Jour (París)* 1974. En este caso, nos sorprende el uso de la diferencias en la exposición a la hora de realizar las tomas: Hockney utiliza dos imágenes muy distintas para representar un mismo espacio, algo que fragmenta la continuidad formal. La fractura espacial que provoca Hockney tiene un carácter claramente intencionado. El autor, no pretende disimular la ruptura entre imágenes, sino muy al contrario, hacerla notable. En este sentido, sus *composites* van tendiendo a lo largo de los años a rupturas más intensas en una lógica inspirada en el cubismo. Esta forma de trabajar pone de manifiesto que el autor no pretende realizar trampantojos o juegos ópticos, sino que busca representar un espacio claramente fracturado en el que la presencia de lo múltiple sea principal.



Ilustración 212. David Hockney. *Contre jour, París*. 1974.

Yves and Marie de 1974 es otra composición especialmente interesante. En este caso, uno de los factores más destacables es la organización espacial de la composición. La mayor parte las composiciones anteriores tienden a ser rectangulares. Es cierto que en algunas de ellas debido a la agrupación de fotografías los bordes son irregulares, pero la tendencia es mantener una composición rectangular. En *Yves and Marie*, Hockney define un espacio irregular directamente relacionado con los retablos y los polípticos del cuatrocento, ¿por qué conformarse con el espacio cuadrangular derivado del espacio ventana? Sin lugar a dudas, esta composición es un antecedente de los ejercicios sobre la ruptura de los límites del cuadro que realizará en ciertos *composites* de los años ochenta en los que ahondaremos más adelante.



Ilustración 213. David Hockney. *Yves and Marie*. 1974.

La investigación sobre el uso temprano de las composiciones fotográficas en David Hockney nos lleva a ciertas conclusiones.

En primer lugar, podemos comprobar como una de las causas que está detrás de la búsqueda de un espacio fotográfico alternativo es la antipatía que las deformaciones ópticas de las lentes gran angulares producían al pintor. Esto unido al gusto que Hockney expresa por los grandes maestros del *Quattrocento*, en los que la representación del espacio carece de perspectivas forzadas, o de deformaciones de origen óptico hace que el autor se esfuerce por encontrar métodos alternativos de representar con la cámara.

Por otro lado, la idea generalizada que asocia las composiciones de Hockney con el uso de material Polaroid es errónea. El autor realiza composiciones fotográficas en las décadas de los sesenta y setenta utilizando material fotográfico convencional, película de 35 mm en color y cámara réflex. Esto nos demuestra que las inquietudes por experimentar con diferentes formatos están presentes en toda su obra.

Es un error considerar que las composiciones de Hockney son exclusivas de la década de los años ochenta. Como acabamos de comprobar se pueden encontrar en toda su trayectoria artística. Hemos comenzado con sus incipientes *composites* de finales de los sesenta, posteriormente hemos podido revisar los ejemplos más notables de fotografía múltiple realizados en los años sesenta, en el siguiente capítulo debemos centrarnos en la década de los ochenta con la gran proliferación del uso de la fotografía múltiple por parte del autor.

3.4.2. LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS CON POLAROID.

"Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y Polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la baranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije, me acuerdo de haberle preguntado a Oscar qué pasaría si alguna vez después de la foto de familia el papelito celeste de la nada empezare a llenarse con Napoleón a caballo...."

Julio Cortázar²⁵⁴

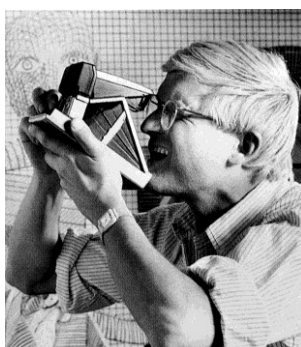


Ilustración 214. David Hockney con una Polaroid SX 70.

La fascinación hacia el material Polaroid que describe Cortázar en este cuento no es exclusiva del escritor argentino, sin duda este material atrajo la atención de un gran número de creadores a lo largo del siglo XX, llegando incluso hasta nuestros digitales días. El anuncio por parte de la compañía del cese de su fabricación generó un revuelo extraordinario hace aproximadamente un año, la atracción por este material es tal que, incluso está viendo la luz *the impossible project.com*²⁵⁵, que busca recuperar esta tecnología, algo cuanto menos curioso estando como estamos en la era de la fotografía digital.

Cuando Edwin Land presentó la primera Polaroid en 1947, todo el mundo de la fotografía quedó asombrado. Land es descrito por Barbara Hitchcock²⁵⁶ como un verdadero artista. Además de sus innegables cualidades como científico e inventor, la sensibilidad fotográfica de Land era innegable. Su intuición hizo que la compañía Polaroid promocionase el uso de su material entre jóvenes artistas. Gracias al programa de Ayuda de Artistas, la empresa enviaba cámaras y película a jóvenes fotógrafos para que experimentasen. Éste fue el germen de las Colecciones Polaroid, el Polaroid fascinaba a toda la comunidad de artistas que utilizaban y experimentaban con el nuevo invento, consiguiendo resultados sorprendentes y extraordinarios.

²⁵⁴ Cortázar, J. *Apocalipsis de Solentiname*, en Cortázar, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994.

²⁵⁵ < <http://www.the-impossible-project.com/> >. [web en línea]. [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

²⁵⁶ Hitchcock, B. *The Polaroid Book*, Taschen, Colonia, 2008, pág. 13.

La lista de grandes artistas y fotógrafos que han experimentado con Polaroid es casi interminable. Fotógrafos como Ansel Adams, Elliot Erwin, Franco Fontana, Harry Callahan, Robert Frank, Gabriele Basilico, David Levinthal, Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Hemut Newton, Aaron Siskind... Artistas como Andy Warhol, Jim Din, William Wegman, Chuck Close y, por supuesto, el propio David Hockney.

Hockney había tenido varias cámaras Polaroid. Ya en los años sesenta se sintió atraído por la inmediatez de esta tecnología por lo que el uso de este material no es nuevo para él. Gran parte de las fotografías en las que se basaba para realizar sus cuadros de finales de los sesenta y de la década los setenta habían sido realizadas con este material como ha quedado claro con anterioridad.

La vuelta al uso de ese material por parte de Hockney se produce a principio de los ochenta. Cuando Alain Sayag, con motivo de la exposición para el Pompidou, llega a Los Ángeles para clasificar el material fotográfico de Hockney, observa que el archivo fotográfico del autor no está catalogado. Las copias positivadas estaban en orden pero los negativos estaban totalmente desordenados, usando palabras de Hockney *"Alan se escandalizó un poco de que fuera tan descuidado."*²⁵⁷ Ante este panorama, el comisario francés y el autor decidieron usar Polaroid como material de referencia y de archivo. En ese momento, la Polaroid comienza a ser usada por ambos como una herramienta de archivo pero poco a poco va transformándose en catalizador de una serie de ideas latentes en la obra del pintor británico que cambiarán radicalmente el acercamiento de Hockney a la fotografía.

*"La razón por la cual nunca tomé mi fotografía demasiado en serio es porque nunca sentí con fuerza que transmitiera una verdadera experiencia de realidad. Pero estos recientes ensamblados son tan excitantes como si pintara. De hecho he comprado doce mil dólares en película Polaroid [...] Estoy haciendo fotografías como un loco. Creo que la fotografía está abriéndome enormes posibilidades de vívida representación sobre una superficie plana, de la maravillosa experiencia de mirar..."*²⁵⁸

Se dan, por tanto, tres condiciones que originan el desarrollo de sus *composites* en los ochenta. La primera es la revisión por parte Sayag del total de su obra fotográfica. En segundo lugar, las reflexiones sobre el espacio pictórico que siempre habían acompañado a Hockney y que se habían reactivado a raíz de la exposición *The Artist Eye* que, en 1981, organizó la National Gallery. Y en tercer lugar, la presencia de la cámara SX 70 Polaroid y el remanente de películas de este tipo que después de la visita del comisario francés inundaron su casa. Analicemos pues estas tres circunstancias.

A la exposición organizada en París por Sayag ya nos hemos referido con anterioridad. Es obvio que la exposición en el Pompidou despierta en Hockney una mayor conciencia de su trabajo como fotógrafo, una mejor perspectiva de cómo este medio ha condicionado en gran medida su obra, tanto pictórica como escenográfica. Elementos característicos y formales

²⁵⁷ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 88.

²⁵⁸ Hockney, D. *Op. Cit.* 1982, pág. 27.

que observamos tímidamente en sus fotos de juventud se van cimentando en trabajos fotográficos de finales de los setenta y van a ser desarrollados en su verdadera magnitud durante los años ochenta. Sin duda, la revisión de su obra fotográfica reactivó cuestiones sobre el lenguaje del medio fotográfico que habían permanecido dormidas durante años.

La obsesión por el espacio de representación y por la perspectiva es una constante en Hockney: Toda su obra gira directamente en torno a la representación. Las cuestiones sobre el espacio representado, el espacio ilusionista, el naturalismo pictórico, las convenciones visuales etc, son temas recurrentes en toda su obra.

En el año 1981, fue invitado a organizar la exposición *El ojo del Artista* en la National Gallery. El encargo formaba parte de una serie de muestras en las que la National Gallery invitaba a un artista contemporáneo a confrontar una obra propia con obras del fondo museístico de la institución británica. David Hockney eligió su obra *Mirando cuadros sobre un biombo*, de 1977, en la que aparece su amigo Henry Geldzahler contemplando en un biombo unas reproducciones de cuadros. Todas las reproducciones pertenecen a los fondos de la National Gallery, lo que hacía que este cuadro fuese especialmente adecuado para la exposición.



Ilustración 215. David Hockney. *Mirando cuadros sobre un biombo*. 1977.

Para el montaje de la exposición Hockney confrontó su cuadro, con los cuadros originales, *El bautismo de Cristo*, de Piero de la Francesca (1450), *Mujer joven de pie junto a una*

espineta, (*young woman standing at a virginal*) de Johannes Vermeer (1670-1672), Girasoles, Vicente Van Gogh, (1888), y *Después del baño*, Edgar Degas. (1890-5). Además incluyó un biombo similar al del cuadro, en el cual, a su vez, volvió a pegar las láminas de los cuadros. Por último incluyó el sillón original que aparecía en su obra.

El resultado de este montaje es un ejercicio de reiteraciones visuales, imágenes reales dentro de imágenes pintadas y reproducidas. Un juego de fractalidad, fragmentación, multiplicidad y trampantojo con el cual Hockney pretende desmembrar el mundo de la representación. Una práctica que podría recordar a ciertas instalaciones conceptuales de carácter autorreferencial, como *One and Three Chairs (Etymological)* de Joseph Kosuth y su afirmación "*Una obra de arte es una tautología*"²⁵⁹, que no deja de ser un giro de tuerca al tema planteado ya por Magritte en *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* de 1928, Hockney ahora plantea el mismo juego en la exposición de la National Gallery.



Ilustración 216. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs (Etymological)*. 1965.



Ilustración 217. David Hockney. *Mirando cuadros sobre un biombo. (Detalle)*. 1977.

Parece que algo en esta época induce a Hockney a tomar partido por un planteamiento de la fotografía como algo intrínsecamente bidimensional. Como ya hemos visto anteriormente el autor se plantea que de algún modo los cuadros mantienen parte de su "aura" al ser reproducidos a través de la fotografía dado que ambos medios son bidimensionales. La fotografía se mantiene fiel a su propia naturaleza también bidimensional y plana.

²⁵⁹ Kosuth, J. citado por Baqué, D. en *La Fotografía Plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. pág 99.

La obsesión por la doble lectura que una superficie puede sugerir, la visión plana en superficie frente a la visión en profundidad inaugurada por la perspectiva, es un tema que preocupa a Hockney en esta época. El autor es plenamente consciente del carácter convencional y construido de la imagen fotográfica, rechazando la supuesta analogía del medio. Algo que hoy en día no sorprende a nadie pero que apenas era cuestionado cuando en 1981, Hockney escribe el texto:

*"Fotografiar la realidad circundante implica un proceso de estilización en mucha mayor medida de que pensamos o creemos en un momento dado. Con el paso del tiempo, empieza a percibirse una peculiar estilización en las imágenes fotográficas."*²⁶⁰

Estos planteamientos le empujarán a intentar tensar al máximo las relaciones entre fotografía y representación espacial que le llevarán al desarrollo de toda una serie de planteamientos fotográficos espaciales alternativos.

La tercera condición que hizo posible que las ideas de Hockney se materializaran en sus *composites* responde a razones puramente instrumentales. La presencia de la cámara SX 70 Polaroid y el remanente de películas de este tipo que después de la visita del comisario francés inundaron su casa hizo que el autor comenzara a trabajar con este material, como el mismo nos cuenta.

*"David Graves clasificó los negativos de las fotografías que querían los del Beaubourg. Cuando Alain Sayag volvió a París, empecé algunas pinturas, pero esas películas Polaroids estaban por todas partes [...] Llevaba bastante tiempo reflexionando sobre el tema, y empecé a experimentar con la cámara Polaroid y a hacer collages con fotografías que sacaba con la Polaroid."*²⁶¹ La SX70 con la que trabajaba Sayag se convirtió en una herramienta de investigación para Hockney.

El estudio detallado de la obra de David Hockney nos lleva a afirmar que debido a la confluencia de estas tres circunstancias el autor pudo desarrollar su gran obra fotográfica de los ochenta, una obra realmente singular respaldada por un más que interesante *corpus* teórico.

3.4.2.1. COMPOSICIONES CON POLAROID.

En 1982, Hockney comenzó a realizar *collages* con Polaroid. Estas composiciones aun derivando de los experimentos fotográficos realizados en los años setenta tienen ciertos elementos diferenciadores respecto a sus trabajos anteriores. Quizás, la divergencia más obvia es el propio soporte, ya que hasta ahora los ejemplos de fotografía compuesta por parte de nuestro autor estaban realizados con material fotográfico convencional, con película de 35 mm en la mayoría de las ocasiones. El cambio a la Polaroid supone en sí mismo una importante variación.

²⁶⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 18.

²⁶¹ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 89.

Otra de las divergencias más notables responde a una cuestión formal. Consiste en un cambio a la hora de agrupar las fotografías. Si en sus trabajos anteriores relacionaba las imágenes teniendo en cuenta las formas y dibujos que aparecen en la propia fotografía, en el trabajo con Polaroid esto cambia. La fuerte presencia del marco en el soporte Polaroid hace que el autor respete la forma cuadrada del material. El marco blanco de las fotografías cobra gran importancia haciendo que el autor componga sus mosaicos guiado por la propia cuadrícula de cada fotografía. Como consecuencia de esto, los trabajos con Polaroid, al menos en una primera época, mantenían un aspecto visual constante y unificado.

Es precisamente ese aspecto reticular, con fuerte presencia de la cuadrícula el que hace que estos trabajos remitan a obras fotográficas de otros artistas coetáneos a Hockney, ya citados a lo largo de esta investigación, como son ciertas obras de Sol Lewitt o la obra de Gilbert and George. Autores que es esta misma época estaban obteniendo composiciones formalmente parecidas aunque con intenciones muy diferentes.



Ilustración 218. Gilbert and George. *We*. 1983.

Las composiciones con Polaroid se convirtieron, durante el año 1982, casi en una obsesión para el pintor. La cantidad de composiciones que realizó con su Polaroid SX 70 durante este año, unas ciento cincuenta, nos da una idea de lo que supuso este método de trabajo para Hockney.

La primera composición exclusivamente hecha con Polaroid de la cual tenemos constancia es *Ian and me watching a Fred Astaire movie on television*, Los Angeles, Marzo de 1981, se trata de una composición atípica y muy diferente a sus trabajos posteriores. No se observa en la obra un carácter unificador, el autor no pretende realizar una mosaico de lectura única a como hará posteriormente. Se trata de un conjunto de imágenes independientes y separadas que el autor agrupa sin pretender crear unidad espacial, algo que evidencia que en este primer ejercicio su interés estaba más enfocado a la narración temporal que en la espacial. El predominante carácter secuencial es otra prueba de ellos.

Esta obra tiene otra característica que la hace excepcional. Fue realizada en marzo de 1981, cuando todavía no había aceptado la propuesta del Pompidou y de Alain Sayag, por lo que, en este caso, la composición no se puede asociar con la labor de documentación y archivo que realizarán para la exposición de sus trabajos fotográficos. No hay constancia de que volviera a realizar composiciones con Polaroid hasta casi un año después en febrero de 1982.



Ilustración 219.David Hockney. *Ian and me watching a Fred Astaire movie on televisión.* 1981.

Tras la visita de Sayag a su casa, David Hockney comienza a realizar composiciones Polaroid de una manera casi obsesiva. El espacio representado, las limitaciones del medio fotográfico, la representación en el arte, son temas tratados en las largas conversaciones con Sayag. Después de la visita del comisario francés David Hockney comienza a realizar composiciones Polaroid con un estilo mucho más preocupado en las cuestiones espaciales, algo que no nos sorprende viniendo de un autor absolutamente obsesionado por la representación del espacio pictórico.

Las primeras composiciones que Hockney realizó en 1982 corresponden a la serie *My House*. Se trata de descripciones espaciales de su casa que el autor comenzó a realizar solo un día después de que el comisario Alain Sayag dejara Los Ángeles para volver a París a preparar la

exposición. *My House, Montcalm Avenue*, Los Angeles, 1982 es un recorrido espacial descriptivo de su hogar de Los Ángeles.



Ilustración 220. David Hockney. *My House, Montcalm Avenue, Los Angeles*. 1982.



Ilustración 221. David Hockney. *Unfinished Painting in Finished Photograph*. 1982.

Uno de los principales argumentos que Hockney usaba al hablar de fotografía era que este medio no contenía tiempo representado, una consideración algo pintoresca pero que durante esta época repitió en numerosas ocasiones.

*"Mi principal argumento era que una fotografía no podía ser observada durante mucho tiempo [...]. No puedes mirar a la mayoría de las fotos más de unos treinta segundos."*²⁶²

²⁶² Weschler. L. *True to Life, Twenty-five years of conversations with David Hockney*, University of California Press, Los Angeles, 2008, pág. 6.

Según el autor, la fotografía con sus tiempos congelados carecía de las capas temporales que sí tiene la pintura. El tiempo fotográfico es un tiempo partido y separado, la fotografía supone el punto de vista de un "cíclope paralizado."²⁶³

Al comenzar a realizar sus composiciones usando Polaroid, Hockney se sintió gratamente sorprendido con los collages que estaba realizando, ya que en su opinión se trata de un método que amplía la percepción espacial y temporal de la de una simple fotografía: "el collage terminaba pareciendo como un rompecabezas y tus ojos literalmente no podían quedarse quietos"²⁶⁴

Las implicaciones espacio-temporales que esta técnica conlleva hacen que el autor pase de la descripción del espacio, a explorar la posibilidad de realizar retratos con Polaroid. Como sabemos, el retrato es uno de los géneros más presentes en la obra de David Hockney, era cuestión de tiempo que sus investigaciones se trasladaran a este terreno.



Ilustración 222. David Hockney. *Don Bachardy y Christopher Isherwood*. 1982.

El doble retrato de *Don Bachardy y Christopher Isherwood*, de 1982, es uno de estos primeros retratos posados con Polaroid. Esta composición está formada por sesenta y tres imágenes lo que puede dar una idea de las dimensiones que estos *composites* estaban adquiriendo. El autor observa que su acercamiento a los personajes retratados se produce exactamente igual que si se tratase de una obra pictórica, en palabras del propio Hockney:

²⁶³ Weschler. L. *Ibidem*, pág 6.

²⁶⁴ Weschler. L. *Ibidem*, pág 9.

*"comencé con sus caras exactamente igual que siempre hago en los dibujos y en las pinturas"*²⁶⁵

El tiempo de ejecución de este tipo de retratos compuestos es evidentemente más cercano a la realización de un dibujo o una pintura que a una fotografía instantánea, lo que supone una serie de reflexiones y elecciones, más propias de las prácticas pictóricas que de las fotográficas. Concretamente el retrato de Bachardy e Isherwood le llevó más de dos horas de ejecución, lo que da una idea de la anti-instantaneidad del procedimiento.

*"Entonces llegué a ver que este tipo de fotografía estaba relacionado con el dibujo, en el sentido de que las elecciones que uno hace son esencialmente como hacer un dibujo. Las primeras imágenes que compuse siguiendo esta línea estaban tomadas con una cámara Polaroid; cada fotografía fue tomada desde muy cerca del motivo. Había un punto de vista global, pero ninguna fotografía podían ser tomada desde ese punto de vista. Yo tenía que acercarme al objeto siempre. Esto tenía un efecto intensificador del color; cuando reduces la atmosfera entre tú y el objeto, el color es más fuerte [...] en un auténtico primer plano, si miras a un rostro muy de cerca, la imagen está mucho más distorsionada."*²⁶⁶

Tras este primer acercamiento a la figura humana Hockney continuó realizando retratos con Polaroid a todos sus conocidos. En la ejecución de estos mosaicos la atención sobre determinados elementos cuya importancia es menor, se traduce lógicamente en una menor presencia en la composición final. Algo que siempre ha ocurrido en pintura, pero que la fotografía con su incapacidad para discriminar elementos era incapaz de hacer. La técnica de Hockney, siendo inequívocamente fotográfica, permite acentuar ciertos aspectos de la realidad y menospreciar otros cuya importancia es subjetivamente menor. La capacidad de máxima perfección reproductiva, uno de los principales ejes en el discurso fotográfico, queda en evidencia en los procesos fotográficos emparentados con estrategias pictóricas. Los *composites* de Hockney son un ejemplo más de subjetividad fotográfica.

Para ilustrar este punto hemos seleccionado una serie de *Joiners* de esta época que consideramos especialmente interesantes. Todos ellos son ejemplos compuestos por Polaroid, en los que se verán ciertas evoluciones formales.

²⁶⁵ Weschler. L. *Op. Cit.* 1984, pág 11.

²⁶⁶ Livingstone M y Heymer, K. *Op. Cit.* 2003, pág. 148.



Ilustración 223. David Hockney. *John Kasmin Smoking*. 1982.

El retrato de John Kasmin, *Kasmin Smoking*, marzo 1982, sorprende en primer lugar al tratarse por el encuadre no demasiado habitual en Hockney. En la obra pictórica de nuestro autor abundan las figuras de cuerpo entero, en cambio los retratos cercanos son poco frecuentes en esta época. Es posible que al tratarse de uno de los primeros retratos hechos con mosaico Polaroid, el autor estuviese todavía investigando en el proceso.

En esta obra resulta especialmente interesante el tratamiento temporal que hace el autor. Se percibe como el gesto del fumador queda congelado de un modo cercano al de una instantánea, pero obviamente se trata de un gesto posado ya que esta técnica es anti-instantánea. Por otro lado, la diferencia de escala entre las fotos que componen el cuadro evidencia un acercamiento al espacio tímidamente emparentado con el cubismo, y que se va a ir desarrollando en posteriores trabajos.

Formalmente cercano al retrato de John Kasmin, es el retrato de Gregory realizado también en marzo de 1982, se trata, al igual que en el ejemplo anterior, de un retrato bastante cercano. El personaje está aislado del entorno espacial algo poco habitual en Hockney, aun así se puede observar ese ensimismamiento tan propio en los personajes del autor. Es interesante la diferencia de escala que provoca el autor en cada fotografía algo que acentúa claramente el carácter múltiple de la composición y dota a la obra de un forma marcadamente fracturada. Además, se produce una representación temporal secuencial y múltiple, la diferencia en los ojos del personaje produce una marcada sensación de sucesión temporal.



Ilustración 224. David Hockney. *Retrato de Gregory*. Marzo. 1982.

También en marzo de 1982 Hockney realiza una enorme composición en el retrato *Steve Cohen, Ian, Gary, Lindsay, Doug, Anthony, Ken. Los Ángeles, 1982*. Se trata de otro ejemplo de composición Polaroid, en este caso hay que destacar la complejidad de este *joiner*. Para su confección el autor usó ciento veinte imágenes. Aunque la descripción espacial es cercana a los planteamientos pictóricos habituales del pintor, un espacio frontal, sin angulaciones forzadas y de inspiración pronto renacentista, se detectan en la obra ciertos planteamientos temporales más que interesantes. Varias Polaroid aparecen movidas debido a una velocidad de obturación baja, esto aumenta una sensación de dinamismo el conjunto de la composición que nos remite al fotodinamismo futurista. El autor sigue manteniendo diferencias de escala en las distintas instantáneas que componen el cuadro, lo que unido a la propia trama de la Polaroid ayuda a acentuar el aspecto fragmentario y múltiple de todo el conjunto.



Ilustración 225. David Hockney. *Steve Cohen, Ian, Gary, Lindsay, Doug, Anthony, Ken. Los Ángeles. 1982.*

De un estilo similar son los retratos de David Graves y el doble retrato de George Lawson y Wayne Sleep, ambos realizados en el estudio Pembroke de Londres entre abril y mayo de 1982. En sendos retratos posados se observa un tratamiento muy pictórico en cuanto a composición y estructura espacial. Es especialmente interesante la repetición de líneas y formas que observamos en ambas composiciones, la estructura de trama que produce la Polaroid queda acentuada por la librería representada en el fondo en el caso del retrato de David Graves, y por la agrupación de lienzos del fondo en el doble retrato de G. Lawson y W Sleep. Pese a tratarse de composiciones fotográficas Hockney mantiene ciertas características afines a su obra pictórica como el aislamiento de los personajes, un cierto estatismo en las figuras o la descripción detallada del espacio.



Ilustración 226. David Hockney. *David Graves*. 1982.

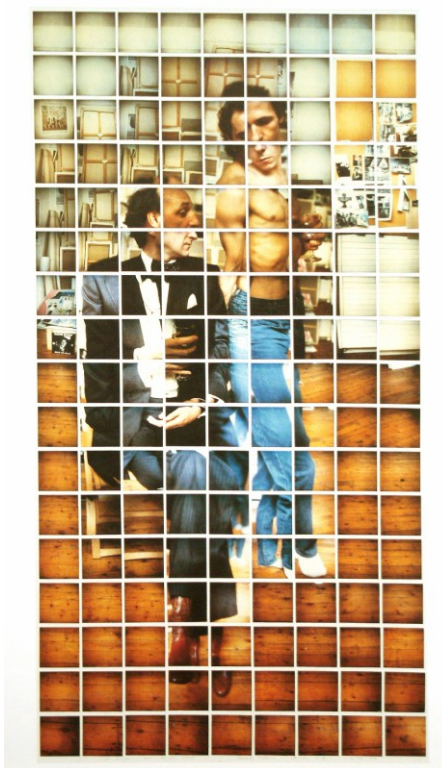


Ilustración 227. David Hockney. *George Lawson y Wayne Sleep*. 1982.

El posado en el que aparece Ann y Byron Upton, en el estudio de Pembroke, mayo de 1982, forma parte de un grupo de obras con ciertos aspectos formales similares: una estructura reticular muy marcada tanto en la composición como en definición del espacio, un posado bastante estático en los personajes y la falta de movimiento por parte de Hockney a la hora de realizar las tomas.

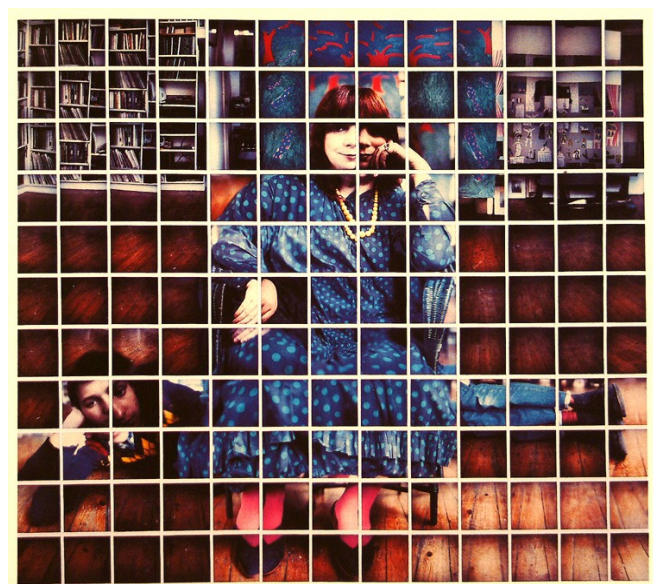


Ilustración 228. David Hockney. *Ann y Byron Upton, mayo.1982.*

Si en las composiciones que acabamos de analizar se observa una estructura marcada que busca continuidad, ciertos retratos que estaba realizando en el mismo periodo investigaban en sentido opuesto, lo que podría considerarse cómo una segunda vía de trabajo respecto a las composiciones Polaroid. En los retratos de Ian, *Ian con autorretrato, 2 de marzo de 1982*, y de Henry Moore, *Henry Moore, Much Hadham, 23 de julio de 1982*, se observan ciertos cambios en el procedimiento, cambios que se irán incrementando en el transcurso de las investigaciones con los *composites* y que desembocan en una mayor inestabilidad, mayor dinamismo y un incremento de la sensación de movimiento. En estas composiciones Hockney varía ligeramente el espacio frontal y encajonado en pro de una descripción del espacio más oblicua y agitada. Las composiciones describen un espacio más roto, múltiple y fragmentado, establece recorridos visuales alrededor de los personajes que describe, con continuos cambios de escala y angulación llegando a romper el eje de representación.

Esta ruptura espacial aporta una enorme sensación de movilidad y tridimensionalidad. Se observa además un mayor interés por el retratado frente a la descripción espacial, algo que se explica por la intención de explorar la representación del movimiento. En estas composiciones el punto de vista es mucho más dinámico y variado, hay movimiento en la toma, el autor cambia continuamente de ángulo al realizar las diferentes fotografías, todo ello dota a estas obras de un evidente aspecto secuencial.

La discontinuidad espacial en estas composiciones genera a su vez cierta dilatación temporal directamente emparentada con el cubismo analítico. En el retrato de *Ian*, el retratado aparece en la parte izquierda de la composición y vuelve a aparecer en la parte derecha del cuadro, lo que supone una lógica narrativa espacial claramente antiperspectiva, y más emparentada con la pintura Gótica que con el perspectivismo. En el caso del retrato de Henry Moore, es especialmente interesante el juego de descripción temporal que Hockney propone re-fotografiando las manos del artista una y otra vez.



Ilustración 229. David Hockney. *Ian con autoretrato*. 1982.



Ilustración 230. David Hockney. *Henry Moore*. 1982.

En este mismo periodo se puede observar otra vía de trabajo dentro de sus mosaicos y *composites*. Se trata de un conjunto de composiciones realizadas en espacios abiertos con una angulación más elevada. Un buen número de estas composiciones representan piscinas. Las piscinas que le hicieron célebre a principios de los setenta reaparecen en las investigaciones con Polaroid, símbolo del hedonismo de David Hockney en su primera época Californiana. Las piscinas también le acompañaron en sus momentos melancólicos motivados por la separación de Peter y no podían dejar de aparecer en sus reflexiones sobre la fotografía.

Las series de piscinas realizadas con Polaroid se centran en investigaciones espacio-temporales alrededor de la práctica que el mosaico implica. Tanto en la composición *Ian Swimming*, como en *Gregory Swimming*, ambas de 1982, Hockney está definiendo recorridos visuales que sugieren movimiento y acción. En estas fotos la definición de espacio es mucho más plana que en otros *composites* de la época. La toma es cenital describiendo un espacio cartográfico, mucho más elevado y aéreo que el que la perspectiva cónica central produce. Se percibe en estas composiciones un claro interés por cuestiones narrativo-temporales en detrimento de la representación espacial que se antoja más plana y sencilla.

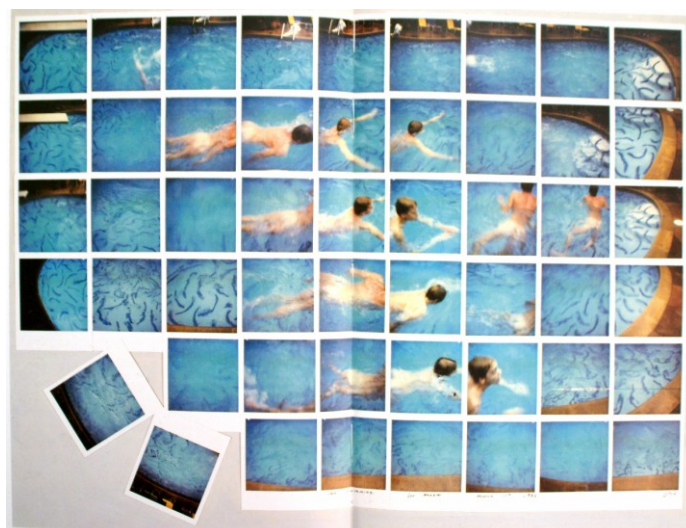


Ilustración 231. David Hockney. *Ian Swimming, Los Ángeles, Marzo. 1982.*



Ilustración 232. David Hockney. *Gregory nadando, Los Ángeles, Marzo. 1982.*

En estas obras Hockney insiste en un tipo narración temporal de base circular en la que el espectador puede seguir los diversos recorridos que Gregory realiza mientras nada. Una propuesta fotográfica que incide en un tiempo dilatado, cíclico, sucesivo, emparentado con una representación temporal pre renacentista, frente al tiempo instantáneo y congelado al que nos tiene acostumbrado tanto la fotografía canónica como el perspectivismo.

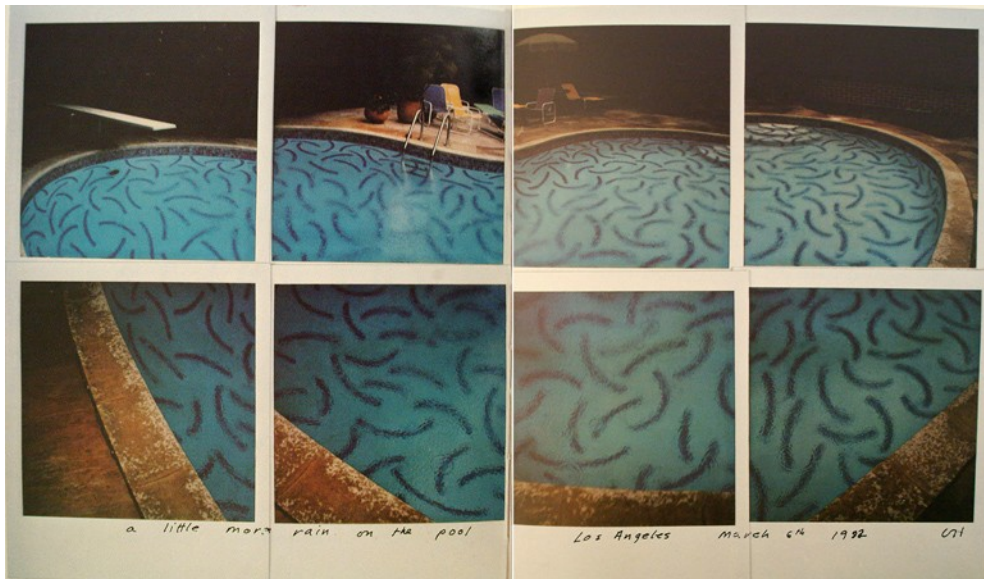


Ilustración 233. David Hockney. *A little more rain on the pool. Los Ángeles. Marzo. 1982.*

En sus reflexiones sobre el espacio y la narración temporal en arte, Hockney cita habitualmente el arte chino y japonés del siglo XVII como ejemplo de otra posibilidad de narración espacio-temporal, *"Los pergaminos chinos te meten en la representación. No eres un espectador sino que recorres las calles como eran [...] La naturaleza estática del punto de vista ya sea en una fotografía o en Canaletto, da como resultado una imagen fija consecuencia de un punto de vista demasiado fijo"*²⁶⁷



Ilustración 234. Ilustración China.1691.

²⁶⁷ Joyce, P. *Hockney on Art*, conversations with Paul Joyce. Little Brown, Londres, 1999, pág.78.

En la entrevista con Paul Joyce de la que hemos extraído esta cita, Hockney reflexiona sobre las formas de describir el espacio que potencia la perspectiva y, por ende, gran parte de la fotografía de carácter ilusionista. Sus collages, en cambio, producen representaciones fotográficas alternativas, buscan alejarse de la tradición albertiana y cuestionar el espacio ventana algo que sin duda supone una actitud neo-vanguardista.



Ilustración 235. David Hockney. *Mi madre, Ann Upton y David Graves. Mayo. 1982.*

Ciertas implicaciones temporales que observamos en las series de las piscinas se van afianzando en sus trabajos posteriores. La composición *Mi madre, Ann Upton y David Graves* de 1982, realizada en un restaurante de *fish and chips* de Bradford, es un buen ejemplo de ese interés.

No se trata de una composición demasiado grande, solo consta de doce imágenes, pero destaca por varias cuestiones. Se percibe un tratamiento espacial diferente alejado de la frontalidad a la que nos tiene acostumbrado. No se trata de un posado frío y calculador sino más bien de una foto de un carácter más vivencial que nos habla de cuestiones cotidianas y banales. La mayor angulación de esta composición se va a ir incrementando en trabajos posteriores.

Durante esta época se observa que el afán investigador de Hockney es continuo. El autor trabaja simultáneamente en diferentes vías en sus composiciones con Polaroid, se percibe una primera línea de trabajo muy preocupada por la descripción de espacios, en los que se esfuerza por mantener una coherencia espacial clara muy acorde con sus trabajos pictóricos. Una segunda forma de trabajar de inspiración cubista, en la que el retratado es el eje y tema central de la composición, en la que se produce gran movimiento en la toma y se percibe un esfuerzo por romper con el espacio frontal. Por último, se podría establecer una tercera vía

de trabajo en la que predominan los espacios exteriores y se percibe un punto de vista muy elevado, cercano a la perspectiva caballera. Lógicamente las diferentes formas de trabajo están interrelacionadas ya que el autor está trabajando simultáneamente en todas ellas.

Para acabar esta selección de *composites* realizados con Polaroid nos hemos permitido seleccionar una pieza que, no encaja en las tres grandes modalidades propuestas anteriormente y parece anticipar una nueva vía de trabajo. Se trata de las composiciones *Fountain, Hunting Library Gradens*, de 1982.



Ilustración 236. David Hockney. *Fountain, Hunting Library Gradens*, Pasadena. Marzo. 1982.

En la composición *Fountain, Hunting Library Gradens*, de 1982, observamos una evidente ruptura del cuadro, algo muy interesante ya que en esta época los ejercicios contra el cuadro son escasos. Como se ha visto con anterioridad, Hockney había investigado con los límites del cuadro tanto en composiciones pictóricas tempranas como en sus prematuros *composites*.

Parece que ahora el autor comienza a interesarse por romper de nuevo con la tendencia rectangular tan propia del espacio ventana. Esta fractura se irá incrementando de forma paulatina y le llevará a abandonar el uso del material Polaroid. En esta composición parece atisbarse un primer paso en esa dirección, la superficie reticular que el uso de Polaroid propicia tiene demasiada presencia. Hockney comienza a plantearse utilizar otro tipo de soporte ya que el Polaroid le obliga a cuadricular el espacio algo que, de algún modo, limita su obra.

3.4.2.2. REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO CON POLAROID

Sin ningún género de dudas las composiciones con Polaroid despertaron en David Hockney una verdadera obsesión por los límites de la representación y sobre las limitaciones de la fotográfica como medio.

Durante el año 1982, el autor apenas hace otra cosa más que collages con Polaroid, en solo cuatro meses, de marzo a junio de 1982, realizó unos ciento cincuenta collages con este material. Todo este trabajo se expuso en el mes de junio en la exposición titulada *Drawing with a Camera* en Nueva York.

El título de la muestra neoyorquina puede dar idea de las consideraciones que Hockney vincula con sus *composites* con Polaroid y por extensión a sus trabajos fotográficos posteriores. El autor considera que su forma de trabajar está más relacionada con el dibujo y la pintura que con la fotografía. Las decisiones a la hora de componer, la reorganización del material, el proceso de toma fotográfica claramente anti instantáneo, etc, son elementos que se dan habitualmente en los procesos pictóricos tradicionales. Hockney vincula sus *composites* a metodologías propias de la pintura.

A su vez, los *composites* con Polaroid, tienen una serie características particulares que los distinguen de otros procesos con fotografía compuesta desarrollados por nuestro autor.

La estabilidad formal respecto al cuadro, es una de las principales características presentes en las composiciones Polaroid. En casi todos los casos, se percibe una enorme fidelidad al margen. Estos collages tienen una configuración muy sólida y el formato suele ser cuadrado o rectangular. Se produce, por tanto, una gran fidelidad a la línea. Esta funciona como elemento organizador y evidencia la importancia de los bordes y la estructura. Tanto en los trabajos fotográficos que realiza durante los años setenta, como en los posteriores a 1982 se percibe un interés claro por romper los márgenes del cuadro pero en esta época la estructura formal de la propia Polaroid está influyendo en el resultado.

Otra característica del trabajo con Polaroid es la fuerte presencia de la retícula. Los *composites* realizados con este material suponen un acercamiento a las implicaciones formales y espaciales de la imagen reticulada y múltiple. El borde blanco de la Polaroid sirve de guía y a su vez configura una red de distribución geométrica de gran presencia, que dota a las composiciones de una fuerte unidad y una serena estabilidad: "*Siempre componiendo un rectángulo porque aceptaba la trama que formaban los márgenes blancos que rodean a cada foto de formato rectangular.*"²⁶⁸

Los fuertes cambios de escala, suponen otra particularidad presente en estos trabajos. El trabajo con Polaroid permite notables cambios de escala a la hora de fotografiar. Los

²⁶⁸ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág.104.

composites anteriores al trabajo con Polaroid tenían un carácter unificado, las fotografías que formaban la composición final mantenían tanto el ángulo como la escala lo que derivaba en una composición final ensamblada, de carácter agrupado. En las composiciones con Polaroid, la naturaleza cuadrada y reticular del propio material unifica suficientemente la composición, algo que invita al autor a jugar con el cambio de escala y de ángulo y que, sin duda, está relacionado con cuestiones cubistas. La retícula funciona como elemento unificador dentro de la obra y, gracias a ella, el cambio de escala no repercute en ruptura narrativa. Se consienten mejor las faltas de continuidad de línea y de tamaño que en trabajos posteriores.

El material Polaroid pronto revela ciertos inconvenientes, relacionados sobre todo con el formato. El aspecto cuadriculado de las composiciones no acababa de convencer al autor. *"Pero el uso de las Polaroids era en algunos aspectos limitador. Cuando las colocamos cuidadosamente una junto a otra, sin ningún recorte o solapamiento, siempre forman un rectángulo. Además, mientras la imagen global era coherente, siempre tenía una notoria cuadrícula blanca creada por los marcos de las Polaroids, y esto solo servía para excluir de la obra la observador. Otro problema era que las Polaroids daba un registro de escena muy staccato (entrecortado), y mientras aspiraban a estimular el proceso natural de ver, este proceso no podía ser nunca sin junturas ni continuo."*²⁶⁹

Hockney se siente muy insatisfecho con la representación de un espacio basado en la perspectiva monofocal.²⁷⁰ Eso le lleva a investigar con el sistema multi-focal, que los *composites* posibilitan. Su interés por Picasso le hace comprender algo que a mucha gente, incluso hoy en día le cuesta entender, la intención claramente naturalista y realista que subyace en el cubismo, *"el realismo de Picasso"*²⁷¹ llega a decir Hockney. En sus composiciones con Polaroid subyace una intención de representación naturalista, también Hockney pretende configurar una imagen más acorde con lo que él considera el proceso natural de visión, en ese contexto la presencia de la cuadrícula no beneficiaba ese carácter orgánico que busca el autor. Es más, incluso supone una clara separación entre la imagen y el espectador.

Las Polaroids habían significado el punto de partida pero el proceso tenía ciertas limitaciones que comenzaban a condicionar los intereses del autor británico.

"A mediados de Mayo de 1982, paró de producir sus collages con Polaroid. Esto sucedió quizás por una parte porque la pasión simplemente se agotó. (Había creado más de 140 collages en menos de tres meses). Por otra parte, sin duda, porque ahora necesitaba redirigir sus energías desde la creación de collages hacia la preparación de los mismos para la exposición [...] Pero un factor adicional fue el comienzo de un sentimiento: Hockney estaba comenzando a percibir un error en el procedimiento con Polaroid. La clave del cubismo no son los cubos, del mismo modo los cuadrados no eran la clave de la actividad de Hockney. La rejilla-matriz cuadrada parecía un requerimiento inseparable en estos collages: "Uno no

²⁶⁹ Livingstone M, Heymer, K. *Op. Cit.* 2003, pág. 148.

²⁷⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 101.

²⁷¹ Hockney, D. *Ibidem.*, pág. 101.

puede cortar el borde blanco de una Polaroid como si se tratase de la corteza del pan de molde."²⁷²

Hockney no pretendía que la cuadrícula tomase protagonismo frente la imagen. No quería que se le relacionase sus trabajos con los de artistas preocupados por las retículas, como Eva Hesse, Sol Lewitt, Agnes Martin, Gilbert and George etc. y las Polaroid no podían evitar esta relación.

*"Pese a que las Polaroids enseñaron a Hockney grandes cuestiones sobre el tiempo y la visión, no fueron capaces de ayudarle a romper la ventana, al contrario esa pintoresca y blanca red potenciaba el efecto ventana incluso más que muchas pinturas."*²⁷³

²⁷² Weschler, L. *Op. Cit.* 1984, pág. 19.

²⁷³ Weschler, L. *Op. Cit.* 2008, pág. 27.

3.4.3. DE LA POLAROID A LA FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.



Ilustración 237. Paul Joyce. *Hockney meets High Tec.* México 1984.

Es habitual asociar el trabajo fotográfico de David Hockney con el uso de la Polaroid. Como estamos comprobando esa asociación tiene mucho de tópico y poco de realidad. De hecho, sus trabajos más complejos no están realizados con material Polaroid sino con película convencional. Quizás el origen de esta idea proceda de la numerosa obra con Polaroid que Hockney desarrolla en torno al año 1982 y de la gran repercusión mediática que este sistema de trabajo tuvo en su momento.

Después de la exposición de junio de 1982, *Drawing with a Camera*, David Hockney comienza a ser plenamente consciente de las limitaciones que supone trabajar con Polaroid.

*"Hockney se cansó del formato Polaroid a causa de la apariencia convencional tipo ventana, que imponía un diseño rectilíneo de márgenes blanco, y también porque las limitaciones de la capacidad focal de la cámara instantánea le impedían fotografías vistas panorámicas o cualquier objeto que estuviera muy cerca. La lentitud del método, que necesitaba una espera de hasta un minuto para que se revelara cada instantánea individual, era otro factor que lo disuadían de seguir produciendo estas obras. A pesar de todo ello, la sensación de integrar un concepto consecutivo del tiempo en el propio proceso, como sucede cuando se retrata un tema a mano –lo que no ocurre cuando se toma una sola instantánea– siguió ejerciendo en él una gran fascinación".*²⁷⁴

Entonces se planteó volver a trabajar con cámaras fotográficas convencionales, algo que ya hizo años antes, como se ha visto. El trabajo con cámaras y película convencionales implicaba evidentemente utilizar negativo fotográfico, lo que conllevaba revelar y realizar copias sobre papel. Todo ello hace que el proceso de obtención de copias sea considerablemente más lento.

Esta variación en su forma de trabajar, en principio, puede parecer meramente instrumental. Sin embargo trae consigo importantísimos cambios tanto en lo que se refiere a la

²⁷⁴ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1992, pág 28.

representación del espacio como en ciertas cuestiones procesuales de gran interés, como se va a ir viendo en el desarrollo de este capítulo.

A mediados de 1982 comienza a trabajar con cámaras convencionales, empieza usando una pequeña Pentax de formato 110, para luego usar dos cámaras réflex, una Pentax y una Nikon de 35mm. La primera composición que realiza en esta vuelta a la película data de mayo de 1982²⁷⁵. Se trata de un *joiner* que realizado en el valle de Yosemite, una composición vertical compuesta por nueve fotografías que representa una cascada. Es interesante ver como en la parte inferior de esta composición aparece fotografiado su pie derecho.

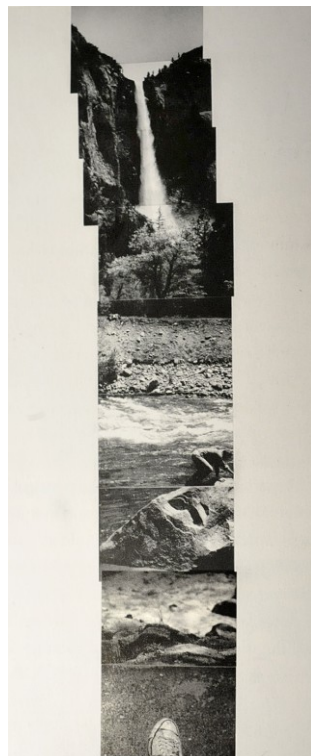


Ilustración 238. David Hockney. Yosemite. 1982.

Esta presencia auto-referencial en la obra no es algo totalmente nuevo en el autor. Si recordamos la fotografía de 1971, *Rubber Ring Floating in a Swimming Pool*, que dio origen al cuadro del mismo nombre, se puede comprobar como aparece también un pie del autor. En la fotografía titulada *Autoretrato en Gerardmer Francia*, de 1975, aparecen sus piernas a modo de sinécdoque visual. Existen otros ejemplos tanto en pintura como en fotografía en los que Hockney se integra en la obra, como *El autorretrato en Karlsbad* realizado en 1970 o en la primera versión del cuadro *My Parents*, de 1975. Si bien en estos casos lo hace valiéndose de espejos y reflexiones.

²⁷⁵ Weschler, L. *Op Cit.* 2008, pág. 27.



Ilustración 239. David Hockney. Autoretrato en Gerardmer, Francia. 1975

En esta evolución desde el Polaroid a la fotografía en papel vemos cómo Hockney comienza a incluirse como parte de la composición. Tras este cambio de actitud hay una clara intención de ruptura del cuadro, una forma de romper el margen. La retícula de la Polaroid acabó molestando a Hockney por la gran limitación del espacio de representación. Ahora, con el cambio de material el autor no está tan supeditado a ordenar sus composiciones de un modo tan cerrado. Con el uso de fotografía convencional pretende romper el carácter plano y bidimensional de sus composiciones, el espacio ventana tradicional es externo al espectador, sus *composites* en cambio pretenden generar un espacio integrador. Un espacio "puerta" que invite al espectador a entrar e integrarse en la obra, a diferencia de un espacio *voyeur* externo que propicia la ventana.²⁷⁶

La auto representación en estas composiciones es una invitación a integrarse en el espacio fotográfico y Hockney nos incita a entrar en lo representado. Con los collages fotográficos el autor pretende huir de lo bidimensional, de lo euclidiano para configurar un espacio curvo un espacio pretendidamente topológico, dónde podamos recrear recorridos, movimientos, experiencias temporales dilatadas. Su fotografía comparte objetivos con los del cubismo, no solo pretende hablar de espacio también de tiempo: "*El cubismo habla del tiempo pero todo el mundo lo relaciona con el espacio.*"²⁷⁷

Ante esta tentativa por descomponer el espacio euclidiano ¿qué sentido tiene mantener lineales los límites del cuadro? Como se va a poder comprobar a continuación, en las composiciones de esta época Hockney se esfuerza por destruir los bordes del marco dando lugar a un tipo de composiciones irregulares. Un tipo de estructura que recuerda el desarrollo de los cuerpos geométricos sobre plano, dibujos cuyo sentido último pasa por la reconstrucción tridimensional del objeto. Así las composiciones del autor podrían ser leídas como el desarrollo bidimensional de un espacio tridimensional.

²⁷⁶ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 102.

²⁷⁷ Joyce Paul, *Op. Cit.* 1999, pág. 98.

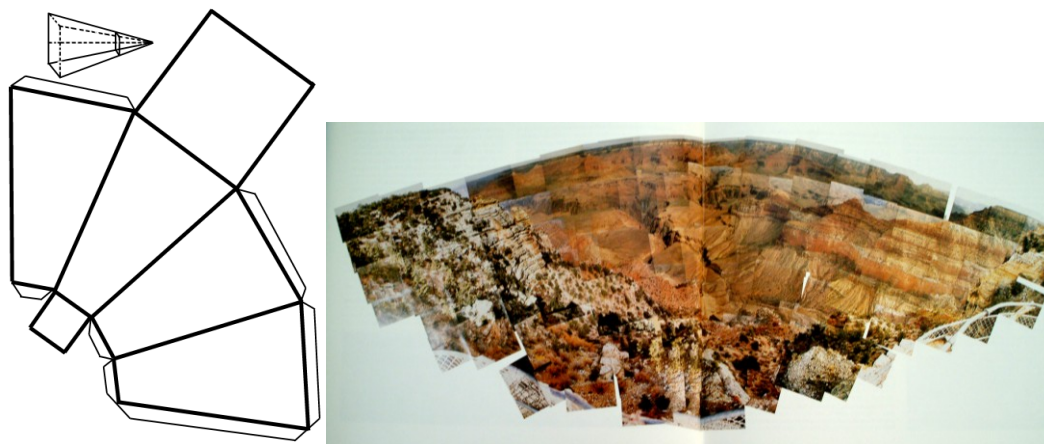


Ilustración 240. David Hockney. *Grand Canyon looking north II. 1982.*

Las reflexiones sobre el espacio y el tiempo le llevan a efectuar un acercamiento al paisaje emparentado con aquel tipo de composiciones realizadas con Polaroid en las que investigaba con el espacio. Este tipo de paisajes desembocará en sus monumentales y célebres *composites* sobre el Gran Cañón del Colorado efectuadas en septiembre de 1982. Como vemos todo este proceso de cambios y experimentación con lo fotográfico se está sucediendo muy rápidamente, en el periodo de solo un año.



Ilustración 241. David Hockney. *Merced River, Yosemite Valley. 1982.*

La composición *Grand Canyon looking north*, de 1982, supone uno de los primeros ejemplos de gran paisaje panorámico de esta etapa. En esta obra, compuesta por sesenta fotogramas y de la cual existen varias versiones, Hockney mantiene todavía una enorme presencia de la cuadrícula como elemento unificador. Se trata de un collage de formato rectangular, en el que se mantiene gran fidelidad hacia el marco.



Ilustración 242. David Hockney. *Grand Canyon Looking North, September. 1982.*

Pero el trabajo con película cambia esencialmente su forma de trabajar. Hockney debía recomponer sus *joiners* en el estudio, a veces varios días después de haber efectuado la toma. *"Utilicé una pequeña Pentax. Cuando regresamos empecé a juntar unas con otras y me di cuenta de que se abría ante mí todo un nuevo campo de experimentación. Como no podía ver las fotos nada más sacarlas tenía que acordarme de los que había hecho: la memoria se convirtió en un elemento importante del proceso creativo."*²⁷⁸

En una segunda versión *Grand Canyon Looking North II*, comprobamos como Hockney propone un acercamiento al espacio radicalmente distinto en la configuración de un mismo paisaje. Ahora el autor huye de una presentación rectangular en pro de una composición con forma de triángulo invertido. Se trata de una experimentación en torno a la representación, en la que partiendo de unas fotografías muy similares, el autor busca explorar modelos alternativos al cuadro ventana y a la perspectiva albertiana.

*"Desde principios de la década de los 80 Hockney se ha preocupado más sobre teorías provenientes de la física estudios acerca de la percepción y otras investigaciones científicas. El tono proselitista con el que buscaba comunicar su entusiasmo a un público popular se puso de manifiesto en el título que dio en 1985 a una conferencia suya sobre el tema <<News Perspectives are Needed Now>>. Para él la cuestión de cómo representar el espacio pictóricamente había adquirido un importancia casi mística."*²⁷⁹

La forma de afrontar el paisaje varía en esta segunda versión. Hockney fue realizando sus fotografías desde una posición estática, al borde de un mirador, tomando como vértice del triángulo la posición del observador. Las fotografías que componen el collage se corresponden con un recorrido de diferentes miradas que se según el autor se aproxima más al modo de observación natural. Hockney pretende reproducir en cada imagen el movimiento de la mirada. Si observamos un paisaje girando la cabeza y modificando la mirada ¿por qué no representarlo de ese modo? Lo múltiple se revela una vez más como una herramienta para asimilar una realidad compleja y diversa.

²⁷⁸ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 98.

²⁷⁹ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1992, pág. 26.



Ilustración 243. David Hockney. *Grand Canyon Looking North II, Septiembre. 1982.*

*"Había conseguido superar mi problema con el tiempo en la fotografía. Lleva tiempo observar estas imágenes. Puedes verlas durante mucho tiempo, invitan a toda clase de miradas [...] vistas separadas que construyen nuestra experiencia continua del mundo. Mirándote ahora, mi ojo no te captura de forma completa, en cambio lo hace en pequeñas y rápidas miradas. Miro a tu hombro, después a tu oreja, tus ojos, tus rodillas, el botón de tu camisa, tus zapatos, tu pelo tus ojos otra vez, tu nariz y tu boca. Cientos de miradas separadas a través del tiempo con las cuales sintetizo mi viva expresión de ti. Y eso es maravilloso. Si en cambio, te capturo entero en una sola y congelada mirada, la experiencia parece muerta, sería como... sería como la mirada de una fotografía convencional."*²⁸⁰

Para el autor esta multiplicación de miradas impregna a la obra de un tiempo más profundo y dilatado que el que suele producir la fotografía convencional. Su sistema potencia un tiempo diacrónico y múltiple frente al tiempo sincrónico y único de la fotografía canónica.

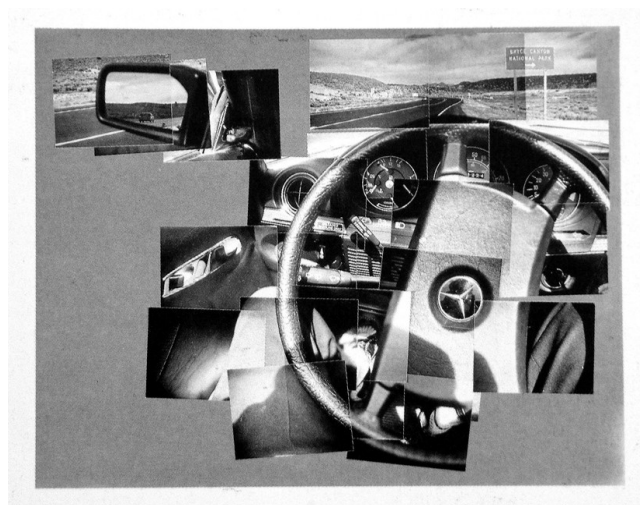


Ilustración 244. David Hockney. *Mercedes Benz, Octubre. 1982.*

²⁸⁰ Weschler. L *Op. Cit.* 1984, Londres, pág. 11.

Mercedes Benz, es otro magnífico ejemplo de los collages fotográficos que realizó en otoño de 1982. Un tipo de composición preocupada por la construcción de un espacio más orgánico y acorde con nuestro modo de percibir. Una composición fragmentada y en continuo movimiento como nuestra mirada, en la que la organización espacial no está supeditada al cuadro. Es una composición muy interesante que destaca por aspectos como la gran diferencia entre los planos representados, el trabajo con el enfoque y la profundidad de campo, o la ruptura de la unidad formal de la composición. De nuevo observamos la presencia del autor en la propia composición: Hockney no quiere situar al artista fuera de la obra sino como parte integrante de la misma.

Estas grandes composiciones en las que predomina el paisaje americano son denominados por Lawrence Weschler "*middle-period photocollages*"²⁸¹, distinguiéndolos de los collages iniciales realizados con Polaroid, y de una tercera etapa más interesada en un acercamiento al cubismo. En nuestra opinión esta categorización se queda corta ya que sólo mira el género y al tema de la obra y no atiende a cuestiones espaciales, temporales o narrativas.

Pero aún con nuestras reticencias hacia la catalogación propuesta por Weschler, de lo que no hay duda es que en los *composites* realizados en otoño de 1982 el paisaje es el verdadero protagonista. Tanto es así, que se echa de menos la figura humana, tan habitual en la obra del autor inglés.

Tras esa etapa centrada en el gran paisaje americano, Hockney retoma una vez más el retrato. En noviembre de 1982, comienza a realizar retratos múltiples de sus seres más cercanos. Unos retratos que heredan la enorme fracturación, el alejamiento de composiciones estables y la auto referencialidad. Tres ejemplos de composiciones de esta época bastarán para corroborar nuestro análisis.



Ilustración 245. David Hockney. *My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire, Noviembre. 1982.*

²⁸¹ Weschler. L. *Op. Cit.* 1984, pág. 25.

En la composición *My Mother*, de 1982, observamos una evidente ruptura del cuadro, consecuencia de los planteamientos contra el marco que le preocupaban especialmente en este momento. Una vez más, la presencia de Hockney en este collage a través de unas tímidas punteras de zapatos nos invita a percibir un espacio curvo y semiesférico frente al espacio albertiano, plano y proyectivo.

Este collage está realizado en un exterior algo poco habitual en el caso de los collages con Polaroid, pero que empezaba a ser más habitual en nuestro autor (como vimos en las series realizadas en Yosemite). El cambio de formato le resultaba más cómodo a la hora de trabajar fuera del estudio, si en el caso de las composiciones con Polaroid predominaban los interiores posados, el cambio a la cámara réflex produce un mayor número de trabajos en exterior.

Los collages efectuados en exteriores traen consigo ciertas cuestiones relacionadas con la profundidad de campo y con el enfoque que antes aparecían con timidez. Las nuevas composiciones tienen mejor definición óptica, tanto en elementos cercanos como elementos alejados. Hockney reenfoca al realizar cada una de las fotos que componen su mosaico fotográfico lo que tiene como consecuencia una mayor calidad fotográfica en toda la composición. En estas obras se produce una sensación de enfoque diferente a la que se obtiene en una fotografía convencional. Normalmente en una fotografía hay zonas mejor y peor enfocadas, incluso utilizando un diafragma muy cerrado para potenciar la profundidad de campo, siempre aparecerán zonas ligeramente desenfocadas. Hockney, en cambio, obtiene el mismo detalle en todos los planos de representación, este exceso de definición va en detrimento de la perspectiva aérea. Precisamente es esa abundancia de detalle y de claridad lo que hace que estos nuevos *composites* recuerden a la pintura del *Quattrocento* carente de perspectiva aérea.



Ilustración 246. David Hockney. *David Graves mirando hacia Bayswater, Londres, noviembre. 1982.*

D. Hockney, *David Graves mirando hacia Bayswater, Londres, noviembre, 1982.*

El retrato de David Graves, es otro buen ejemplo de los *composites* realizados en esta época. Se trata de un collage bastante estático, el autor permanecía de pie mientras realizaba las fotografías moviendo solo la cabeza, algo similar a lo que hizo en algunas de las panorámicas del Gran Cañón. Al igual que en el retrato de su madre, es destacable la enorme profundidad de campo y detalle que obtiene en las partes más alejadas de la composición, en este caso concreto se observa en el área de la ventana.

Hockney observa como en el fenómeno de visión natural se produce un continuo reenfoque. Al mover el ojo reenfoquemos de nuevo, este reenfoque es ignorado tanto por la perspectiva como por la propia fotografía. La propia naturaleza óptica del medio fotográfico potencia el desenfoque como recurso narrativo: "*vemos todo enfocado, pero no lo vemos al mismo tiempo esa es la cuestión, ver nos lleva tiempo. La cámara monocular, puede conseguir ver casi todo a foco, pero es muy difícil que lo haga si algo está realmente cerca y hay otro elemento a treinta pies de distancia*"²⁸²

Estas composiciones con su enorme detalle, tanto en la representación de lo próximo como de lo lejano producen una sensación de realismo muy poco habitual que interesa

²⁸² Joyce, P.*Op. Cit.* 1999, pág.24.

especialmente al autor inglés, y que, en su opinión, es más acorde con nuestro modo de percibir.



Ilustración 247. David Hockney. *Celia haciendo té, Nueva York, diciembre. 1982.*

En *Celia haciendo té* (1982) se observa de nuevo la ruptura del marco a la que nos tiene acostumbrado en sus últimas composiciones. Se percibe una luz muy cálida, cierto desajuste cromático que potencia el carácter íntimo y doméstico de la escena. La descripción del movimiento y de la acción es muy acertada, usando la repetición de imágenes; la acción de introducir la bolsa de té en la taza, que queda descrita con maestría. Observamos una vez más la presencia del autor en la propia composición.

La estructura formal que hemos analizado en estos ejemplos lleva detectar ciertos cambios en la metodología de Hockney que a continuación se analizarán.

3.4.3.2. REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO CON FOTOGRAFÍA CONVENCIONAL.

En el paso del Polaroid a la fotografía de 35mm, se observan varios cambios. En primer lugar se puede apreciar que las rupturas de escala, a las que nos tenía acostumbrado con sus composiciones con Polaroid, se van suavizando de forma paulatina. La falta de retícula de la fotografía convencional obliga a mantener ciertas relaciones entre fragmentos que repercuten en una mayor sensación de continuidad formal frente a los mosaicos realizados con Polaroid. Como consecuencia de esto aumenta la unidad tanto de escala como de forma en el entramado de la imagen, no se perciben las rupturas violentas que se daban en las composiciones con Polaroid.

Por otro lado, se observa una clara tendencia a la desintegración del cuadro: los límites de la composición se van haciendo cada vez más irregulares. A medida que el autor abandona los montajes con Polaroid y comienza a usar foto convencional, sus composiciones van rompiendo paulatinamente el marco. Los márgenes tan presentes en las composiciones anteriores se van resquebrajando, algo que conlleva una clara ruptura con el cuadro ventana.

*"Cuando empecé a utilizar una cámara normal, no siempre componía una imagen rectangular; las fotografías no tenían márgenes. En principio aquello me gustaba; el problema era que la superficie en la que había que pegar las solía ser, por comodidad, de nuevo un rectángulo..."*²⁸³

Otra característica de este nuevo procedimiento es el mayor campo visual representado. Los fotocollages con Polaroid abarcaban un ángulo visual corto. En la mayoría de los casos estas composiciones estaban realizadas en interiores, describiendo un espacio cerrado que representa habitaciones o estancias, una configuración escénica, al fin y al cabo. En los pocos casos que se describen escenas exteriores, suelen ser vistas cenitales de piscinas que no abarcan un ángulo visual demasiado grande. En las nuevas composiciones realizadas con fotografía convencional, el campo visual aumenta considerablemente, los temas tratados son también más abiertos y prolifera considerablemente la representación de grandes paisajes. Pasa pues de trabajar en interiores a trabajar en exteriores.

En estos montajes se percibe un aumento del estatismo a la hora de fotografiar, concretamente es más acusado en los grandes paisajes americanos correspondientes al primer estadio de trabajo con foto convencional. En estos casos, Hockney apenas se mueve del sitio a la hora de fotografiar, realiza las fotografías tomando como referencia su posición estática y moviendo sólo la cabeza. De hecho en un gran número de estas composiciones podemos comprobar como aparecen sus pies como punto de referencia. Es como si cada fotografía que compone sus mosaicos correspondiese a una mirada diferente, a un movimiento de cabeza diferente pero no a un recorrido por la escena. En este sentido se produce un receso en los recorridos espaciales emparentados con las prácticas cubistas presentes en algunas composiciones Polaroid aunque más adelante retomará.

Otra característica que se observa en este cambio de metodología es la inversión en los tiempos de ejecución. Con la fotografía convencional el tiempo de la toma es mucho menor frente a la cámara Polaroid, en la que a la toma se le sumaba el tiempo de auto-revelado de la imagen. La composición final se iba perfilando a medida que se iba fotografiando y el propio borde de la foto servía de guía a la hora de construir la imagen final. Ahora, la ejecución *in situ*, es mucho más rápida, el proceso de disparo se acelera. En cambio, los tiempos de composición y montaje se prolongan ya que requieren del revelado y copiado del material. A su vez, esta metodología supone la intervención de la memoria durante el proceso, ya que la composición implica una reconstrucción de la escena en el estudio, lejos de la circunstancia real. Algo que, según Hockney, emparenta su técnica con los procedimientos pictóricos.

El trabajo con *joiners* y *composites* alterará definitivamente su obra pictórica. A partir de sus *composites* la obra pictórica de Hockney se movió hacia otros intereses, dejando de lado esa fría frontalidad que le había caracterizado. Aun así, para el autor su trabajo fotográfico comparte tanto con la fotografía como con la pintura ciertas características, lo que le genera ciertas dudas.

²⁸³ Hockney, D. *Op. Cit*, 1994, pág. 105.

*"Sin duda la fotografía alteró mi pintura. Aunque afirmé que dibujaba cuando hacía los joiner el trabajo que estaba haciendo era evidentemente fotografía. Estaba hecho con una cámara y con mis conocimientos de fotografía. En otro sentido eran dibujos porque se están haciendo elecciones todo el tiempo, y ese tipo de elecciones con del tipo de las que haces cuando dibujas."*²⁸⁴

En toda obra de Hockney hay un interés especial por los límites de la representación, y en el caso de los *composites* se hace especialmente patente cómo el mismo sugiere *"Mi trabajo es un crítica de la fotografía hecha con fotografía"*²⁸⁵

3.4.4 TIEMPO Y MOVIMIENTO EN LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

David Hockney ya había expresado la falta de profundidad perceptiva y representativa que en su opinión se percibe en la fotografía. Según el autor, la evidente concreción de la fotografía, la tendencia a la síntesis temporal del proceso fotográfico y la congelación fotográfica implican importantes carencias narrativo-temporales. Esta falta de tiempo se materializa, según él, en un tiempo de reflexión menor a la hora de enfrentarse a una fotografía como observador. El cuadro o el dibujo de algún modo nos hablan del proceso de su propia creación, en cambio la fotografía no es capaz de transmitir esa experiencia.

*"Mi principal argumento era que una fotografía no puede ser observada durante mucho tiempo [...] Ves? Tú no puedes mirar la mayoría de las fotos durante más de... treinta segundos. No hay nada que hacer con el tema. Noté esto la primea vez con la fotografía erótica, intentando verla más viva, no puedes. Vida es precisamente lo que no tienen- o quizás lo que no tiene es tiempo, tiempo vivido- Todo lo que puedes hacer con la mayoría de las fotografías normales es mirarlas fijamente -esa mirada vacía- y de repente tu concentración empieza a desaparecer. Entonces apartas la vista. Me refiero a que la fotografía está bien si no te importa mirar el mundo con el punto de vista de un cíclope paralizado- por una fracción de segundo. Pero eso no es lo que se vive en el mundo, lo que transmite la experiencia de vivir en el mundo."*²⁸⁶

Si esto fuese así, ¿Dónde reside el placer que encontramos al observar una imagen fotográfica?, ¿No nos sentimos realmente atraídos por ciertas imágenes fotográficas pese a tratarse de instantáneas? Quizás la falta de profundidad temporal a la que se refiere Hockney se suple por lo que definió Barthes como *"Punctum"*²⁸⁷. Ese elemento punzante con el que nos identificamos puede retener nuestra mirada en la fotografía. En este caso aplicamos a la imagen un tiempo del que carece, un tiempo personal, un tiempo psicológico, pero cuando la foto carece de este *punctum* la imagen no es capaz retenernos como lo haría una pintura o un dibujo.

²⁸⁴ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 46.

²⁸⁵ Joyce, P. *Ibidem*, pág. 47.

²⁸⁶ Weschler, L. *Op. Cit.* 1984. Londres, pág. 9

²⁸⁷ Barthes, R. *La cámara Lúcida*, Paidós, 1992, Madrid, pág. 65.

Después de un intenso trabajo realizando paisajes panorámicos más centrados en cuestiones espaciales, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1982, nuestro autor vuelve a interesarse por las limitaciones temporales del medio fotográfico. En los retratos de finales de 1982, ya analizados en el epígrafe anterior, observamos ciertas cuestiones temporales apenas presentes en sus grandes panoramas de los cañones del Colorado. Durante el año 1983 Hockney se centra en aspectos relacionados con el movimiento y con la narrativa temporal a los que le llevan sus *composites*. Así el autor vuelve a interesarse por la representación del movimiento y de la acción, pero ahora utilizando fotografía convencional.

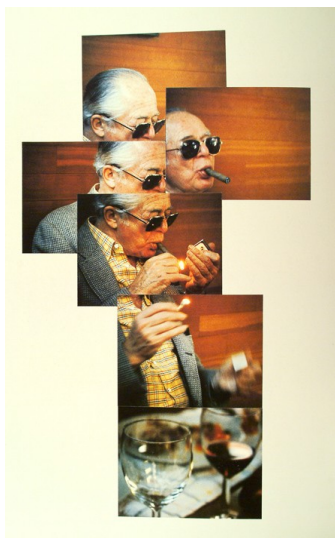


Ilustración 248. David Hockney. *Billy Wilder encendiendo su puro, diciembre. 1982.*

En la composición *Billy Wilder encendiendo su puro* de diciembre de 1982 supone una vuelta a un camino iniciado con las composiciones Polaroid. Aunque en este collage observamos que todavía existe cierto estatismo en la toma, ya que el autor permanece estable, hay una preocupación central por describir la acción. Hockney utiliza siete fotografías para expresar la acción de encender un puro que realiza Wilder después de una comida. Las diferentes facetas del movimiento, acentúan una clara sensación de foto-dinamismo²⁸⁸. Hockney aplica así su método de representación anti instantáneo, radicalmente alejado de la congelación fotográfica de la fotografía tradicional. Refiriéndose a esta composición Hockney dice:

*"El rostro no debe ser sorprendido en un gesto que sugiera demasiado un periodo corto de tiempo. Para desarrollar esta idea, fotografié a Billy Wilder encendiéndose un puro, en siete imágenes."*²⁸⁹

En *El juego de Scrabble*, de 1983, Hockney vuelve a plantearse cuestiones acerca de los métodos de narración temporal. *"Un día decidí utilizar el desarrollo del juego para hacer un montaje fotográfico. Representé deliberadamente una acción, por así decirlo, hice de la*

²⁸⁸ Livingstone y Heymer relacionan la fotografía de Hockney con la obra de Marey, de Muybridge y también con el fotodinamismo de Anton Guilio Bragaglia, razón por la cual no parece descabellado hablar de fotodinamismo al referirse al autor de Bradford. Livingstone M, Heymer, K. *Op. Cit.* 2003, pág. 163.

²⁸⁹ Livingstone M, Heymer, K. *Op. Cit.* 2003, pág. 165.

acción la temática. Pensé en el juego del Scrabble porque en cierto sentido ese juego es como un collage, es un crucigrama en el que hay que juntar letras para formular palabras. Estábamos jugando realmente, aunque yo no estaba muy concentrado en el juego porque al mismo tiempo me dedicaba a hacer fotos y a planear su montaje. Y cuando monté las piezas me di cuenta de que había descubierto algo nuevo, de que allí había una maravillosa narración; comprendí lo que estaba haciendo; por primera vez estaba sirviéndome de la narración, estaba empleando una nueva dimensión temporal.”²⁹⁰



Ilustración 249. David Hockney. *The Crossword Puzzle*, Enero. 1983.

Una nueva dimensión temporal en la representación de carácter no lineal. "Hockney se estaba valiendo en cierto sentido de teorías no lineales en torno al tiempo, de tradiciones honorables que estaban muy lejos de carecer de rigor. Según su propia confesión, fueron los rollos de pergamino chino los que le revelaron el concepto de paisaje desplegado lateralmente, permitieron al observador recrear la experiencia de atravesar un medio ambiente en vez de abarcarlo con una sola mirada. Por otra parte, cuando representaba una figura entre puntos revueltos de un acontecimiento narrativo, como en *The Crossword Puzzle* 1983, se podría decir que Hockney se valía de las misma estrategia que utilizaron los pintores prerrenacentistas con parecido propósito: proporcionar la máxima información posible con que comprender la totalidad de una personalidad o acontecimiento, sin preocuparse por la coherencia de una sola escena.”²⁹¹

²⁹⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994. pág 97.

²⁹¹ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1992, pág 28.



Ilustración 250. David Hockney. *Ian washing his hair*, Londres. 1983.

En el collage *Ian washing his hair*, también de 1983, volvemos a encontrar este interés por el tiempo representado, este collage representa la secuencia del lavado de un modo muy similar al usado en el retrato de Billy Wilder. Se observa una plena ruptura del marco y una evidente secuenciación del movimiento.

Una vez más, las composiciones de Hockney giran en torno a la idea de realismo representativo. Para Hockney la fotografía convencional no es realista en el sentido de que excluye ciertas cuestiones temporales, no transmite suficiente experiencia de vida. El alejamiento de un punto de vista único, conlleva una representación del tiempo mucho más dilatada, sus collages proponen recorridos espacio-temporales. El tiempo fotográfico de Hockney es absolutamente diferente de la idea habitual de tiempo en la fotografía canónica.

3.4.4.1. JARDIN ZEN DEL TEMPLO RYOANJI.

En febrero de 1983, durante un viaje a Japón, Hockney realiza una serie de obras especialmente representativas de este periodo. Se trata de las fotografías tomadas en el jardín zen del templo *Ryoanji*: "*Caminando en el jardín zen del templo Ryoanji*" "*Sentado en el jardín zen del templo Ryoanji*" y "*Gregory leyendo en Kyoto*". Estas composiciones suponen un minucioso estudio sobre las posibilidades de representación del movimiento que conllevan sus *joiners*.



Ilustración 251. David Hockney. *Sentado en el jardín Zen del templo Ryoanji*. Kyoto, febrero. 1983.

*"Me hizo mucha ilusión montar las fotografías que hice en el jardín Zen de Kioto, en la segunda versión aparecen mis propios pies en la parte inferior. Fue justo en ese momento cuando empecé a darme cuenta de que me estaba enfrentando con el problema de la perspectiva, de que la fotografía me permitía manipularla. Hasta entonces no había sido plenamente consciente de ello; tampoco me di cuenta de las implicaciones existentes en los provechosos conocimientos de Kerby (según Hogarth) hasta nueve años más tarde, cuando empecé a utilizar seriamente la perspectiva inversa. Lograr esta inversión en fotografía era en cierto sentido una verdadera hazaña, ya que el proceso de elaboración de imágenes fotográficas se basa totalmente en la perspectiva. La mayoría de los fotógrafos piensa que las reglas de la perspectiva forman parte de la esencia misma de la fotografía y que no se pueden modificar en lo más mínimo. Me costó mucho tiempo darme cuenta de que esto no era necesariamente cierto."*²⁹²

El autor siempre estuvo especialmente preocupado por los límites de la perspectiva como modelo de representación. Como vimos en capítulos anteriores los grabados de Hogarth, le habían inspirado desde el principio de su carrera. De algún modo *Los provechosos conocimientos de Kerby*, de Hogarth, son un referente al que Hockney vuelve periódicamente, en esta ocasión hace que se plantee la posibilidad de invertir la perspectiva en fotografía, un medio esencialmente cónico. El autor ve la posibilidad de una reconsideración espacial del medio fotográfico, esta reconsideración espacial trae consigo una nueva forma de representación temporal.

²⁹² Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 100.

En *Sentado en el jardín Zen del templo Ryoanji*, se observan ciertas propuestas de ruptura espacial que ya conocemos en Hockney. En cierto modo, esta obra es bastante parecida a *My Mother*, o a *David Graves mirando hacia Bayswater*, anteriormente citadas. Pero la reflexión acerca de las cuestiones sobre el tiempo y el espacio de sus *composites* le llevan a realizar la composición *Caminando en el jardín Zen del templo Ryoanji*. En este caso, la obra sí destaca por un nuevo planteamiento del movimiento, el carácter cenital de la composición y la secuencialidad rítmica hacen que esta composición sea diferente a las anteriores propuestas.



Ilustración 252. David Hockney. *Caminando en el jardín Zen del templo Ryoanji*. Kyoto, febrero. 1983.

Si bien el interés de Hockney por el arte oriental viene de su época de estudiante, ahora coincidiendo con sus visitas a Japón el pintor vuelve a reflexionar sobre ciertas cuestiones sobre la representación del espacio y del tiempo en las culturas orientales. El autor conocía la clásica obra *Principios de la Pintura China*²⁹³, en ella Rowley trata de la multiplicidad temporal que se produce en el arte oriental y los diferentes acercamientos a la representación en perspectiva. En un momento en el que Hockney está cuestionándose nuevas posibilidades espacio temporales presentes en sus *composites*, todas estas ideas sobre la representación espacio temporal en el arte oriental le resultan especialmente interesantes.

El arte chino tiene una vocación realista representativa algo que a lo largo de su vasta historia podemos observar. El siglo XVII supone una etapa manierista en la pintura china, se produce una vuelta al naturalismo pictórico, y a la tradición del paisaje. El pintor Wang Huei (1632 – 1717) es considerado uno de los máximos exponentes de este período, exploró el gran potencial narrativo de la pintura en rollo y de los grandes paisajes panorámicos.

La narración temporal presente en la pintura china, concretamente la obra de Wang Huei supone una gran influencia para Hockney. En el *composite Caminando en Jardín zen de*

²⁹³ Rowley, G. *Principios de la Pintura china*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Kyoto, esa influencia de la que hablamos se hace más patente si cabe. La representación del espacio en esta obra es muy similar a la que se da en las obras de Wang Hui, caracterizado por un punto de vista elevado propio de la perspectiva caballera que permite diferentes narraciones espacio temporales en el mismo cuadro. Además Hockney acentúa la narración con la secuencia repetida de sus propios pies en la base de la representación. Un recurso de clara influencia fotodinámica, habitual ya en los *joiners* de Hockney pero que ahora repite con vehemencia hasta el punto que recuerda a una tira de película cinematográfica.

De algún modo Hockney está definiendo en sus *composites* espacios existenciales frente a los espacios geométricos de los sistemas perspectivo-ópticos. Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*²⁹⁴, distingue entre espacio "geométrico" y el "espacio antropológico", siendo este último de carácter "existencial" y relacionado con la experiencia de lugar. En nuestra opinión es este tipo de espacios existenciales los que consigue describir el autor.

En los collages del Jardín Zen de Kyoto, subyacen las grandes cuestiones sobre la representación espacio temporal presentes tanto en arte oriental como en el arte occidental. Hockney nos propone varias opciones de representación del Jardín Zen con distintos planteamientos. En *Caminando en el jardín Zen*, nos plantea un recorrido casi cenital en el que el movimiento en el espacio y la secuencia narrativa tienen una importancia capital. En *Sentado en el Jardín Zen* Hockney nos habla de recorridos visuales, y no tanto recorridos físicos. El autor aparece como un observador del mismo modo que hacía en sus grandes paisajes americanos, aun así consigue generar un espacio de cierta inspiración cubista. Por último, con una clara intención ilustrativa, Hockney pide a Paul Joyce que realice una fotografía del Jardín zen, para de ese modo dejar manifiestamente claras las diferencias de los tres procesos.

²⁹⁴ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975.



Ilustración 253. Paul Joyce. *De pie en el Jardín Zen de Ryoanji*. 1983.

En la composición *Gregory leyendo en Kyoto*, perteneciente a la misma serie, el autor incluye un mapa de la ciudad de Kyoto en primer término. Pareciera que el autor fotografiando este mapa quisiera invitarnos a reflexionar sobre la representación del espacio; el mapa cartográfico como ejemplo de representación instrumental, una forma consensuada de entender la realidad que introduce en su composición con una intención simbólica.



Ilustración 254. David Hockney. *Gregory leyendo en Kyoto, Febrero*. 1983.

Una vez de vuelta en California, después de su viaje a Japón, Hockney continua interesado en la experimentación temporal en sus *composites*. En *Gregory caminando*, realizada en febrero de 1983, el autor realiza un ejercicio cronofotográfico claramente emparentado con las célebres imágenes de Marey o con el fotodinamismo de los hermanos Bragaglia. En estos

trabajos las cuestiones espaciales quedaran en un segundo plano frente a las cuestiones temporales.

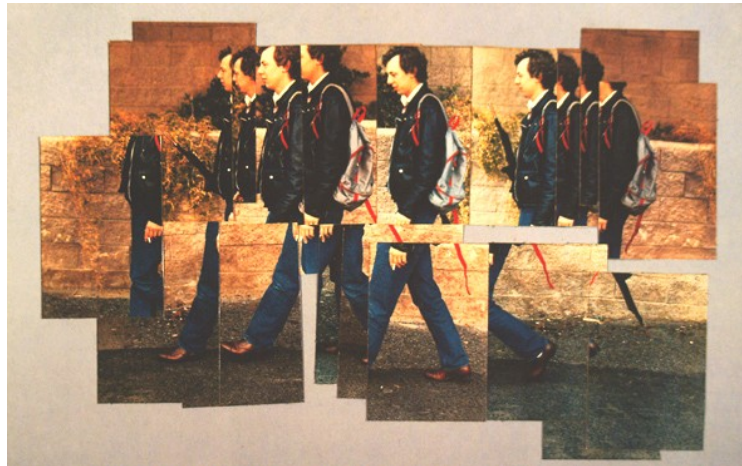


Ilustración 255. David Hockney. *Gregory Caminando, Venice, California, febrero. 1983.*

Las reflexiones sobre la narrativa fotográfica que hace Hockney en la década de los ochenta suponen formalmente un hito en el ámbito de la fotografía. Sus cavilaciones sobre lo fotográfico suponen nuevas posibilidades narrativas apenas exploradas en el ámbito de la fotografía. Hockney, tanto en sus ideas sobre la fotografía como en el desarrollo de su trabajo, logra anticiparse a toda una serie de debates sobre el realismo fotográfico, la representación temporal del medio, la objetividad o la postproducción, temas de plena actualidad hoy en día.

Inmersos como estamos en el entorno de la fotografía digital (post-fotográfico), las técnicas de collage por composición propuestas por el autor inglés están más presentes que nunca existen numerosos softwares y aplicaciones para realizar composiciones panorámicas por composición al estilo de las de Hockney. Hoy a nadie le sorprende una composición realizada por combinación de diversas fotografías, cuando hace veinte años fue una auténtica innovación.

3.4.5. LA RUPTURA DE LOS MÁRGENES EN LAS COMPOSICIONES FOTOGRÁFICAS.

El arte contemporáneo ha tenido durante el transcurso del siglo XX una clara intención rupturista respecto a la tradición pictórica precedente. La revisión del espacio pictórico pasa por la liquidación del modelo albertiano y del perspectivismo. La representación múltiple se revela como una opción al espacio único propuesto por la perspectiva.

Esta búsqueda de nuevas sensibilidades artísticas supone una visión profundamente crítica contra el arte establecido. Así, las vanguardias buscaron una nueva objetividad alejada de los modelos anteriores considerados caducos y aburguesados, reclamando nuevos modelos de realidad. Estos replanteamientos a veces se inspiran en cuestiones científicas o técnicas, como es el caso de del Cubismo y el Futurismo claramente interesados en las nuevas geometrías no-euclidianas²⁹⁵. En otras ocasiones se cuestionan nuevas realidades sociales como es el caso del constructivismo ruso y de nuevo del futurismo italiano, o acercándose a nuevas realidades psicológicas como ocurre con Dadá y el Surrealismo. En este contexto claramente renovador la omnipresencia del perspectivismo en el arte occidental es uno de los grandes elementos a derrocar.

*"La verosimilitud ya no tiene importancia, puesto que el artista lo sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él supone sin descubrirla. El tema ya no importa nada o apenas nada."*²⁹⁶

Las tendencias neo vanguardistas de postguerra continúan la línea iniciada por las vanguardias históricas y profundizan aún más en todo tipo de nuevas posibilidades creativas. Las grandes cuestiones sobre realidad representada, mimesis, realismo pictórico, no tienen ningún sentido, a no ser para evidenciar irónicamente el carácter construido de las mismas.

En todo este recorrido abundan los ejemplos de ruptura del espacio pictórico. Los límites del cuadro no tienen sentido en una lógica que busca acabar con el espacio ventana. Se pasa de un espacio único a un espacio múltiple. El espacio de representación perspectivo queda obsoleto tras el suprematismo, el cubismo, el futurismo y demás movimientos de vanguardia. La perspectiva queda absolutamente desfasada y carente de sentido en la representación pictórica contemporánea.

²⁹⁵ Las relaciones entre el desarrollo del cubismo y las geometrías no euclidianas es tratado en el ya clásico libro de Henderson, L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, New Jersey, Princeton, 1983. Si bien es cierto que hay autores que no están del todo de acuerdo en esa relación, el propio Simón Marchant Fiz cometa *"Se trata de dos tópicos: la cuarta dimensión y la geometría no-euclídea, que han sido esgrimidos, anudados o por separado, en las pretensiones científicas para explicar el espacio cubista."* En su texto *Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo*, VV.AA. *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Fundación Telefónica 2004, pág. 37.

²⁹⁶ Apollinaire, G. *Los pintores cubistas, meditaciones estéticas*, La Balsa de la medusa, Visor, Madrid. 1994, pág.17.

Sorprendentemente en fotografía no ocurre lo mismo. Pese a los intentos por parte de la fotografía de vanguardia por reivindicar que la fotografía no tiene por qué ser necesariamente deudora del perspectivismo, el medio fotográfico sigue mayoritariamente supeditado al sistema perspectivo cónico central. Como consecuencia de ello la fotografía sigue sin haber resuelto las grandes tensiones sobre realismo ontológico, la analogía del medio, la mimesis perspectivo-óptica y toda esa serie de antiguas cuestiones excluidas del discurso artístico hace casi cien años pero totalmente activas en los discursos fotográficos.

Si, como hemos apuntado, en la pintura de siglo XX los atentados contra el cuadro como organizador del espacio han sido numerosos y variados, en fotografía, en cambio, son escasos y poco habituales²⁹⁷: la fotografía mantiene como sistema organizador prioritario el modelo perspectivo y se sirve del cuadro como elemento jerarquizante.

La inmensa mayoría de las obras fotográficas son “leídas” en profundidad, usando claves propias del espacio ventana. Incluso en nuestros tiempos y pese a lo conscientes que somos del carácter construido y manipulable de la fotografía, la mayoría de las interpretaciones de la fotografía se realizan de este modo.

La ruptura del cuadro de representación es un tema que siempre interesó a David Hockney, y más desde que comenzó a experimentar con la fotografía. Así encontramos ciertos ejemplos de prácticas interesadas en subvertir el límite del cuadro en su obra pictórica temprana. Durante esta época el joven Hockney estaba todavía dando forma a su obra. En ese proceso de búsqueda, realizó una serie de ejercicios pictóricos que él mismo calificaba como “estilo egipcio” (*Egyptian Style*) consistente en figuras extremadamente hieráticas y laterales, “estilo ilusionista” (*Illusionistic Style*) en el que representaba a los personajes con profundidad y “estilo plano” (*Flat Style*), de una tendencia más abstracta y falta de profundidad perspectiva.

Tanto en algunas obras de estilo ilusionista como en las del estilo plano, Hockney jugaba con los límites del cuadro. La estrategia más común consistía en agrupar distintos lienzos con distintas formas que una vez unidos pintaba. Como resultado obtenía obras de carácter irregular. *Figure in a flat style* (1961), *Tea Painting in an ilusionistic Style* (1961) o el grabado *The Polish Royal Family* de la serie *Ubu rey* (1966), son ejemplos de este tipo de prácticas de juventud en los que creemos ver la influencia de la abstracción postpictorialista de Greenberg²⁹⁸.

²⁹⁷ Quizás no sean tan escasos sino que hayan sido excluidos de la historiografía clásica del medio. La mínima importancia que le da Newhall a las vanguardias podría tomarse como prueba del poco interés por parte de los historiadores más puristas y canónicos de este tipo de fotografía.

²⁹⁸ Greenberg, C. *Arte y cultura: ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

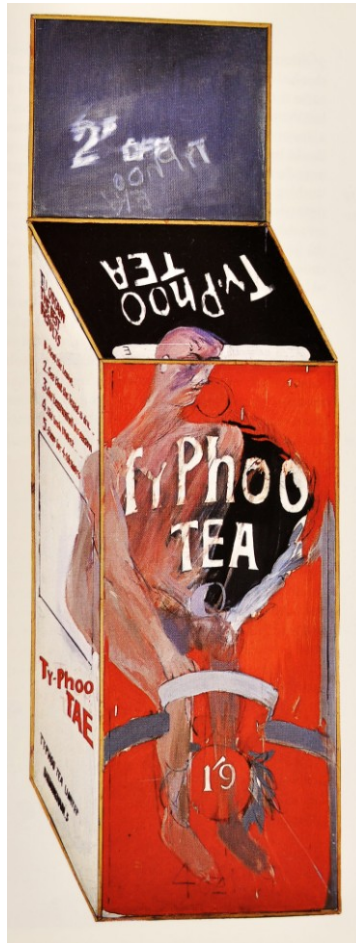


Ilustración 256. David Hockney. *Tea Painting in an Ilusionistic Style*. 1961.

Por el contrario, a partir de mediados de la década de los sesenta la obra pictórica de Hockney es muy estable y enormemente fiel con los límites del cuadro. Curiosamente se observa que en sus experimentaciones con el medio fotográfico se muestra más proclive a jugar con los límites del espacio fotográfico. Como hemos podido ver en capítulos anteriores, a lo largo de la década de los setenta encontramos varios ejemplos de composiciones fotográficas en las que investiga con dichos límites del cuadro.

A partir de 1982 comienza su etapa de los grandes collages fotográficos que, en un principio debido al uso del Polaroid, mantienen gran fidelidad al cuadro. Durante casi un año en el que trabaja con este material se muestra muy fiel a los límites de los collages. Los propios bordes del material funcionaban como guía de la composición.

El abandono del material Polaroid en pro del uso de cámara de 35 mm en mayo de 1982, cuestión a la que ya nos hemos referido, tiene como consecuencia una paulatina acentuación de la ruptura de los márgenes. Esa ruptura coincide con un mayor interés en investigar sobre los mecanismos de la percepción visual. Hockney se replantea los modos de visión, la percepción binocular, las limitaciones del perspectivismo, el movimiento en el fenómeno de la visión, etc. Una de las principales conclusiones a las que llega es el continuo movimiento

de los ojos que se produce durante los procesos de observación, algo que podríamos denominar recorridos visuales y que intentará plasmar en su obra.

Los recorridos visuales que propone Hockney plantean una forma de representación espacio-temporal alejada del cuadro como elemento organizador, procurando diferentes ángulos visuales y cuyo resultado más inmediato son las formas irregulares de estas composiciones.

Los *composites* de 1983 suponen el punto álgido de éste ataque al cuadro, en este periodo llega a realizar composiciones con formas elípticas, parabólicas, estrelladas, etc. Composiciones de gran irregularidad con las que buscaba ofrecer una alternativa más naturalista, que relacionara nuestra forma de percibir con nuestra forma de representar.

La fotografía está especialmente dominada por el margen, siendo un medio especialmente vinculado al cuadro. Un fotógrafo nunca desatiende los límites del encuadre, la imagen se crea en función del marco. En consecuencia, romper el margen implica liberarse de uno de los fundamentos heredados de la pintura clásica y con más presencia en el medio fotográfico.

"Todos los fotógrafos afirman que una de las principales características de la fotografía es que cuando coges la cámara y miras las cosas a través de ella eres tremendamente consciente de la existencia de los márgenes; las personas que solo hacen fotos accidentalmente se limitan a fijar la cámara en algo sin tener en cuenta la composición que va a resultar. Y la composición depende de los márgenes. Cuando comencé a experimentar con la fotografía, decidí que iba a intentar hacer fotos en las que pudiera alterar considerablemente los márgenes." ²⁹⁹

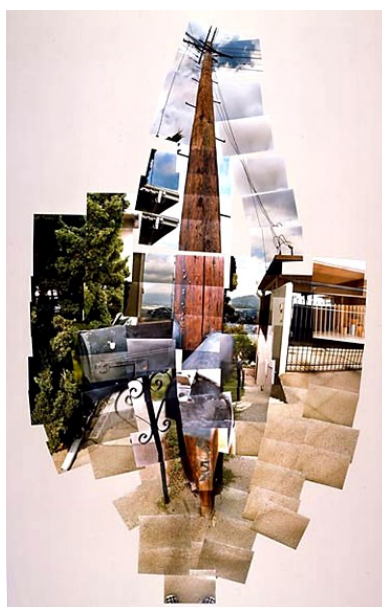


Ilustración 257. David Hockney. *Telephone Pole*. Septiembre. 1982.

La perspectiva proyectiva se ha servido siempre del cuadro como elemento limitador. Así, pese a que la base de un cono es un círculo, la inmensa mayoría de las representaciones

²⁹⁹ Hockney, D. *Op Cit.* pág. 103.

realizadas con métodos perspectivo-ópticos se presentan constreñidas rectangularmente. En *Telephone Pole*, una de sus primeras composiciones con fotografía convencional de 1982, observamos la intención del autor por describir un espacio no cuadrado. El autor nos invita a reflexionar sobre cómo el proceso de observación natural se acerca más a la forma curva que a la recta. Al fin y al cabo nuestros ojos son más parecidos a una esfera que a un cubo³⁰⁰, algo que Hockney intenta potenciar jugando con los límites de esta fotografía.



Ilustración 258. David Hockney. *Robert Littman Floating In A Pool*. 1982.

Otro interesantísimo ejemplo de ruptura del cuadro lo encontramos en la composición *Robert Littman Floating In a Pool*, también de 1982. Se trata de una ruptura muy acusada en la que incluso se produce una clara discontinuidad espacial en la composición. La intención del autor al fragmentar de forma tan evidente esta composición responde a un claro interés por explorar una narración temporal más compleja y sofisticada que la que pueda ofrecer el espacio ventana tradicional, una narración basada en lo múltiple. Una vez más observamos ese tipo de repetición o *staccato* de clara inspiración futurista, en los brazos y las piernas del personaje representado que Hockney comenzaba a usar con cierta asiduidad.

³⁰⁰ Panofsky en el capítulo II de *La perspectiva como forma simbólica* (1925), se refiere a la curvatura del espacio asociada tanto a la retina como al movimiento de la cabeza del observador. El espacio ventana supone concepción plana de la imagen que prescinde de la evidencia de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al campo visual una forma esferoide. Panofsky, E. *Op. Cit.* pág.11.

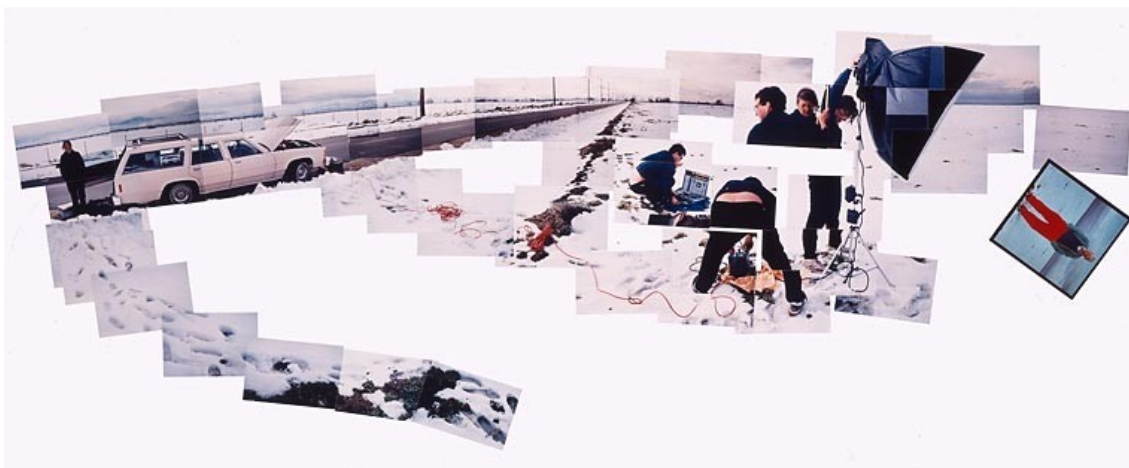


Ilustración 259. David Hockney. *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me*. Febrero, 1983.

D. Hockney, *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me*, Febrero 1983.

El collage *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me*, de 1983, podría considerarse como una pequeña lección de fotografía. Con esta composición Hockney realiza una comparación práctica entre su método y el de la fotógrafa estadounidense. Detrás de este trabajo está la pretensión de demostrar las derivaciones que el método conlleva.

En este *composite* describe el proceso que tiene lugar en la sesión fotográfica de Leibovitz, así en la parte derecha de la composición incluye la fotografía que la artista le realizó, con ello pretende comparar los dos procesos.

La foto de Leibovitz solo describe un momento concreto y un espacio muy determinado. La autora se limita a jugar con el color como elemento de creación. En cambio, en la composición de Hockney se describe ampliamente y con mayor detalle lo que ocurrió en la sesión. Los recorridos para montar el set, el trabajo del ayudante, el entorno dónde se realizó la fotografía, las dificultades de la sesión, etc. Sin duda la información que aporta y el modo en que lo hace es de una complejidad mucho mayor que la de Leibovitz y todo ello usando un equipo de gran sencillez.

*"Me confesó que mi fotografía le perturbaba, ella pensaba que sus fotografías trabajaban con los límites del medio. Mis fotos le inquietaban porque extendían esos límites, ella era consciente entonces de que trabajaba bajo limitaciones artificiales."*³⁰¹

El marco y el encuadre, elementos centrales en el medio fotográfico son susceptibles a ser reformulados como nos demuestra Hockney. La ruptura de los márgenes aporta nuevos modos de acercamiento al espacio y a la temporalidad fotográfica.

³⁰¹ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 60.



Ilustración 260. David Hockney. *Sentado en el jardín Zen del templo Ryoanji*. Kyoto, febrero. 1983.

Sentado en el jardín zen de Kioto, de 1983 o *El juego de Scrabble*, de 1983, dos composiciones ya citadas, comparten con *Photographing Annie Leibovitz* *She's Photographing Me*, muchos elementos. La notable ruptura de los márgenes, la narración temporal, las líneas de acción, los vectores de movimiento. Características que se ven potenciadas por el carácter irregular y múltiple de las composiciones.

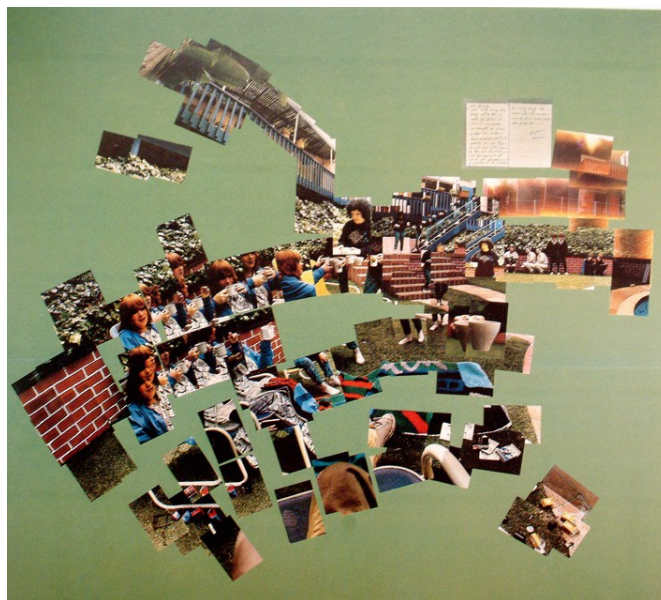


Ilustración 261. David Hockney. *Fredda bringing Ann and me a cup of tea*. 1983.

Fredda bringing Ann and me a cup of tea, de 1983, supone otro claro ejemplo de radicalización en la ruptura de los márgenes. En este caso, la descomposición del cuadro es

tal que la unidad formal de la obra se produce gracias al soporte donde se presenta el collage.

Los continuos ataques al margen que se producen en esta etapa buscan cierta ampliación del espacio de representación canónico. Los collages de Hockney se esfuerzan en encontrar un espacio fotográfico que no se doblegue al plano, una fotografía que represente y recree el volumen y el espacio de otro modo. Una representación no euclidiana y de clara vocación tridimensional.

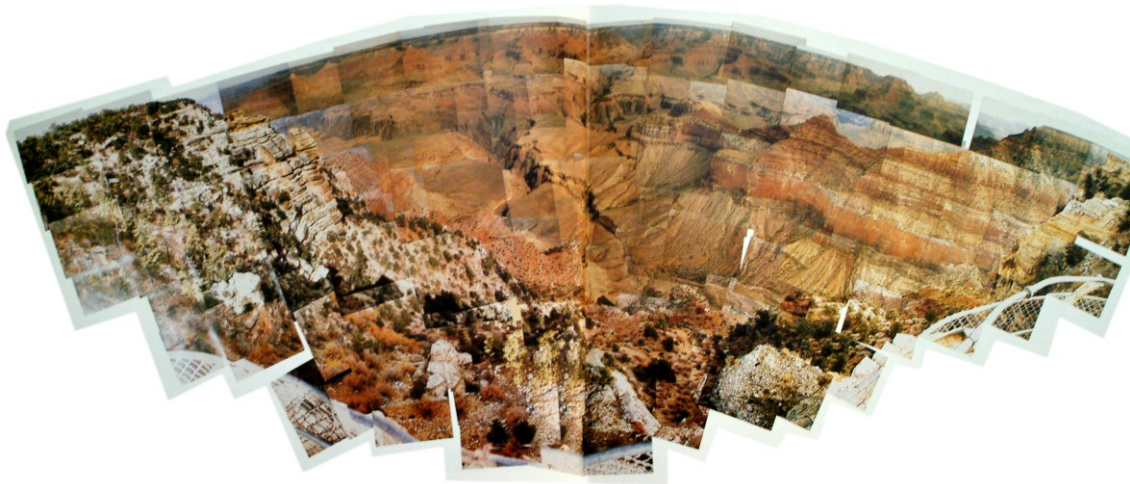


Ilustración 262. David Hockney. *Grand Canyon Looking North II*. Septiembre. 1982.

Así, en el caso de *The Grand Canyon Looking North*, de 1982, se puede reinterpretar la composición como una suerte de arco visual, comparable con el desarrollo de una figura geométrica con claras similitudes a los recorridos y movimientos de cabeza y ojos que se producen al observar un paisaje desde un mirador.

En otras ocasiones sus composiciones parecen recrear una superficie semi-cilíndrica, en la que podríamos integrar todas sus fotografías configurando un espacio tridimensional curvo, como podemos observar entre otros ejemplos en *The Hitch Hiker*, de 1983.

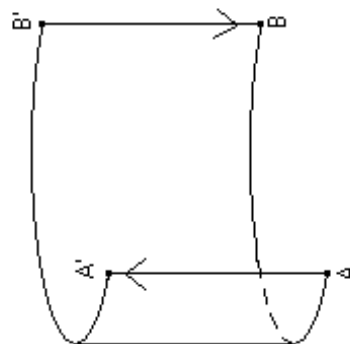


Ilustración 263. David Hockney. *The Hitch-hiker*. 1983.

Sin lugar a dudas, en las composiciones de Hockney se reproduce un claro impulso de recreación espacial tridimensional. Sus collages se alejan de la imagen ventana y nos invitan a recrear el volumen y el movimiento que se produce en la mirada. Sus *composites* no son la base de una supuesta pirámide perceptiva, como ocurre en el espacio albertiano, sino que son fruto de recorridos visuales, de repeticiones, de movimientos. En fin, pretenden ser la antítesis del espacio como proyección plana.

Todas estas consideraciones espaciales nos invitan a relacionar la fotografía de Hockney con la topología pudiendo considerar que la práctica de Hockney se trata de un tipo de fotografía que podríamos denominar fotografía topológica, alejada radicalmente de la fotografía plano-proyectiva convencional.

Por desgracia, en la mayoría de la ocasiones los collages de Hockney se presentan sobre un soporte plano (normalmente vemos sus trabajos, ya sea en exposiciones o en libros), la presentación de sus collages en superficies bidimensionales no potencia el carácter de reformulación espacial que nos propone. Quizás una alternativa sería presentar sus imágenes en soportes cóncavos, convexos, cilíndricos o esférico. En ese caso percibiríamos con precisión el espacio que configura la fotografía de David Hockney algo que autores como Adolfo Schlosser y, más recientemente, Isidoro Blasco proponen³⁰².

A medida que Hockney se va interesando por realizar ejercicios cubistas en sus composiciones se irá atenuando este interés por la ruptura del margen en pro de un tipo de composición más compacta.

³⁰² Ambos utilizan un método de fotografía compuesta con grandes similitudes al de David Hockney. En ambos casos la presentación de la obra adquiere presencia tridimensional al usar elementos escultóricos y constructivos para presentar sus collages fotográficos.

3.4.6. EL PROCESO PICTÓRICO APLICADO A LA FOTOGRAFÍA.

Pese a la continua experimentación de David Hockney con todo tipo de formatos y materiales, independientemente del soporte o del procedimiento que utilice en cada momento, el acercamiento a la representación del autor se caracteriza por ser de tipo pictórico.

Con esta afirmación nos referimos a la evolución y el desarrollo de sus procedimientos. Hockney propone un evidente acercamiento pictórico a la representación, ya sea cuando usa fotografía, en su labor como escenógrafo, manejando el ordenador, con sus investigaciones con fax-art, o recientemente con el *i Pod*.

La complejidad de sus propuestas radica en la capacidad de extrapolar procesos propios de la pintura a otros medios. El caso de su obra fotográfica es quizás el mejor ejemplo de esta actitud pictórica aplicada a otro medio. Al reflexionar sobre sus trabajos fotográficos encontramos ciertas cuestiones mucho más emparentadas con procedimientos pictóricos clásicos que con lo que podemos considerar fotografía purista o canónica.

Destacaremos en primer lugar la enorme carga subjetiva presente en su procedimiento. La fotografía de carácter purista ha estado vinculada con una supuesta objetividad inherente al medio, incluso hoy en día desde determinados ámbitos se sigue reivindicando esta cualidad. David Hockney es plenamente consciente del carácter construido y convencional de la fotografía, las profundas reflexiones sobre las limitaciones del medio hacen que se replantee el modo de trabajar con fotografía. Según el autor, la fotografía está todavía en un proceso de búsqueda de su propia identidad creativa, identidad que debería estar más desvinculada de la cámara oscura "*En cien años nadie ha usado la cámara de manera apropiada, simplemente se ha usado como lo haría Canaletto*"³⁰³. Con esta afirmación el autor se refiere evidentemente a las formas de fotografía más vinculadas con el realismo. Hockney es consciente de que los usos que las vanguardias realizan del medio fotográfico son un verdadero hito en la historia de la representación aunque aquí parece obviarlos.

La subjetividad es un elemento central en la fotografía de Hockney y en sus *composites* la toma fotográfica se convierte en un largo proceso presidido por un conjunto de elecciones cuyo fin es resaltar, ocultar o transformar aspectos de la escena. Se producen así decisiones, cambios, re-encuadres, apuntes, reordenación del material, en fin, todo un desarrollo más cercano a las decisiones tradicionalmente vinculadas a la pintura que a los procesos fotográficos convencionales. Hockney propone procesos más próximos a la fotografía pictorialista que al purismo fotográfico que presidió gran parte de la fotografía del siglo XX, una construcción fotográfica gobernada por la subjetividad del propio autor.

³⁰³ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 71.

*"Tienes que tomar un montón de decisiones para cada imagen, puedes fotografiar la textura, el color, la línea, puedes hacerlo a foco o fuera de foco, o entre medias. Estas son esa clase de elecciones que tomas cuando dibujas..."*³⁰⁴

En segundo lugar, podríamos hablar de una actitud anti-instantánea. En su fotografía los tiempos de ejecución son muy prolongados y se dilatan incluso durante horas. Esta característica no es demasiado habitual en la fotografía canónica. En cambio, es algo consustancial a los procesos pictóricos. La dilatación de la toma es, claramente, anti-instantánea lo que supone subvertir una de las características más presente en los discursos fotográficos puristas. Sin duda la fotografía a lo largo de su historia vio en la inmediatez del proceso una de sus principales virtudes.

Sus composiciones podrían entenderse como la antítesis del "instante decisivo"³⁰⁵, situándose en el polo opuesto de la instantánea. El autor huye del instante concreto, busca un tiempo dilatado, reflexivo y sostenido. En su intento por aplicar a sus composiciones una serie de capas temporales, que en su opinión no produce la fotografía instantánea, se acerca a un tipo de foto de clara influencia pictórica: un proceso temporal mucho más cercano al dibujo y a la pintura que a la fotografía.

*"Creo que fue por eso por lo que las fotografías comenzaron a parecerme cada vez más planas, porque todas las secciones de la superficie de una fotografía remiten a un mismo momento. En una pintura esto no puede ocurrir porque el movimiento de la mano al trazar una línea implica la existencia de una dimensión temporal: el tiempo está implícito porque en una pintura hay un comienzo, un desarrollo y un final, y todo ello contribuye de alguna manera a la creación de un espacio."*³⁰⁶

Otra característica en el procedimiento fotográfico de Hockney es la presencia de procesos memorísticos. La memoria como elemento de construcción es otra particularidad que vincula el trabajo fotográfico de Hockney con procedimientos pictóricos alejándolo, una vez más, de la fotografía canónica. La reconstrucción de la escena y la reflexión en el estudio permite varias opciones a la hora de montar y ordenar sus collages.

La postproducción fotográfica ha estado presente a lo largo de toda la historia del medio, desde el pictorialismo decimonónico, pasando por las prácticas de fotomontaje de vanguardia, y llegando a la fotografía digital. Pero, sin lugar a dudas, los discursos fotográficos imperantes en el siglo XX han criticado duramente los procesos de postproducción y composición en pro de un tipo de fotografía supuestamente directa y sin apenas manipulado. En este sentido, el procedimiento de David Hockney, se acercan más a

³⁰⁴ Hockney, D. *Op. Cit.* 1982, pág. 26.

³⁰⁵ Henry Cartier-Bresson, definía en instante decisivo de este modo: *"La fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente, que expresan y significan ese hecho"*. Cartier-Bresson, H. *"El instante decisivo (1952)"* en Fontcuberta, Joan (ed). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

³⁰⁶ Hockney D. *Op Cit.* pág.104.

las actuales técnicas digitales que a los procedimientos fotográficos propios de los años ochenta época en la que fueron desarrollados.

*"Como no podía ver las fotos nada más sacarlas tenía que acordarme de lo que había hecho: la memoria se convirtió en un elemento importante del proceso creativo."*³⁰⁷

La fotografía de David Hockney, aun estando compuesta por gran cantidad de imágenes individuales, tiene una clara vocación de imagen única. Su proceso de creación se alarga enormemente e implica reflexión memorística y una larga labor compositiva. Se podría equiparar cada una de las fotos que componen sus collages con una pincelada, con un gesto.

Por último, hemos de destacar en el proceso fotográfico de Hockney la ruptura del cuadro. En la ruptura del cuadro reconocemos una clara actitud neovanguardista. Primero los ismos del XIX y posteriormente las vanguardias hicieron trizas la idea renacentista de espacio ventana. La representación en perspectiva y el cuadro han dejado de tener vigencia durante el siglo XX. Pero la fotografía se empeña en mantenerse fiel al cuadro, a la proyección en perspectiva y al espacio ventana, Hockney intenta romper el espacio proyectivo en una técnica, la fotografía, que se fundamenta en gran medida en la perspectiva.

*"La idea de mirar una ventana ha dominado la estética occidental desde hace 300 años. [...] El arte Oriental nunca conoció la cámara oscura, y su arte mira a través de la puerta. La diferencia entre una ventana y una puerta es que tú puedes atravesar una puerta hacia lo que quieres mirar [...] No puedes hacer esto con una ventana, una ventana implica muro, algo entre tú y lo que miras."*³⁰⁸

Con este modo de trabajar, híbrido entre lo pictórico y lo fotográfico, Hockney intenta emplear ideas que la vanguardia aplicó a lo pictórico pero en el medio fotográfico. En sus composiciones busca una unidad representativa, una unidad escénica, no busca un espacio polisémico con referencias de diferente origen como ocurre tanto con el collage como en el fotomontaje de vanguardia. Pretende encontrar una alternativa fotográfica al método perspectivo tradicional, cierta ampliación de la representación fotográfica pero siempre con un carácter realista.

Desde el año mil novecientos ochenta y dos, hasta el año mil novecientos ochenta y seis, Hockney se enfrenta con la imagen fotográfica intentando resolver las carencias que, según su sensibilidad pictórica, limitan a la fotografía frente a la pintura, el problema de la representación, el realismo, cuestiones superadas ya por la pintura.

"Hice un cuadro en el que agrupé cuatro retratos diferentes; retorcí los cuerpos, manipulé las cabezas e intenté aplicar las ideas descubiertas con las fotos que había hecho con las Polaroid. Los primeros experimentos fueron bastante sencillos, pero empecé a percatarme de sus implicaciones pictóricas y todo aquello se convirtió en algo fascinante. Pero aún no

³⁰⁷ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 98.

³⁰⁸ Weschler, L. *Op. Cit.* 1984, pág. 20.

*estaba convencido. Evidentemente, no me daba cuenta de que no había terminado con la fotografía*³⁰⁹

3.4.7. LAS COMPOSICIONES DE HOCKNEY Y EL CUBISMO.

No toda la obra fotográfica de Hockney puede ser relacionada con el cubismo, pero sin lugar a dudas esa vinculación se produce con claridad en determinados momentos. *Fotografía Cubista* es un término que se ha usado en numerosas ocasiones para definir el trabajo fotográfico del autor, aunque el uso de este apelativo no está exento de polémica. Se pueden señalar muchas coincidencias formales entre determinadas etapas de la fotografía de Hockney y el cubismo. El análisis y descomposición del espacio tienen como resultado formal un tipo de composición fotográfica muy relacionada con el cubismo analítico. Sorprendentemente, fue el trabajo con la fotografía lo que llevó a nuestro autor a replantearse la representación cubista de la realidad.

*"Todo esto reavivó poderosamente mi interés por el cubismo y por las ideas de Picasso; en cierto sentido, fue la fotografía lo que me hizo reflexionar de nuevo acerca de la formas cubistas de ver el mundo".*³¹⁰

En el fondo los trabajos de Hockney suponen la aplicación en fotografía de teorías desarrolladas en el XIX y XX en pintura. Solucionar ciertos problemas del medio fotográfico ya superados en la representación pictórica. Y es aquí donde entran las relaciones entre fotografía y cubismo tan presentes al hablar de la fotografía de Hockney.

*"Rápidamente alineé mi nueva fotografía con las ideas del cubismo. Hice una especie de pastiche de bodegón cubista. Pedí prestada una guitarra y la coloqué junto a los tradicionales objetos de los bodegones cubistas y parecía sorprendentemente un Picasso o un Braque.(...) sentía que con estas nuevas fotos había logrado imágenes que eran mucho más reales al ser más cercanas a la experiencia de mirar. Como consecuencia me hice una serie de preguntas sobre la fotografía que nunca me había hecho."*³¹¹

La pintura desde el Renacimiento hasta el siglo XIX es producto de una serie de convenciones que comienzan a quebrarse a finales del XVIII. Estas convenciones se rompen definitivamente gracias a las corrientes experimentales del XIX y del XX. Si se pueden romper dichos convencionalismos representativos en pintura se debería poder hacer lo mismo con la imagen fotográfica, ya que ésta no es más que la aplicación técnica de las mismas teorías de la imagen que posibilitaron la representación pictórica de tradición renacentista. Hockney, sin lugar a dudas, lo consigue.

³⁰⁹ Hockney, *Ibidem*. 1994, pág. 96.

³¹⁰ Hockney, D. *Op. Cit*, 1994, pág. 89.

³¹¹ Hockney, D. *Op. Cit*, 1982, pág. 26.

3.4.7.1. INFLUENCIA DE PICASSO EN LA OBRA DE DAVID HOCKNEY.

El interés por Picasso de Hockney viene de lejos (la mayoría de los artistas del siglo XX se han interesado en mayor o menor medida por la obra de Picasso), la admiración por el pintor malagueño estará muy presente desde su obra más temprana. En su época de estudiante, en el verano de 1960, la Tate Gallery organizó una gran exposición sobre Picasso en Londres que Hockney visitó en numerosas ocasiones. Esta muestra supuso una de sus principales influencias, desde entonces, Picasso ha estado presente en la obra de Hockney.

La libertad de estilo, la multitud de fuentes de inspiración y la gran heterogeneidad de Picasso fueron aspectos que sorprendieron a un joven Hockney. El pintor podía cambiar de estilo en obras de la misma época sin ningún prejuicio, entre los años 1916 y 1925 cuadros de un figurativo naturalista se alternan con obras radicalmente cubistas. El collage cubista, el análisis del espacio, la utilización habitual de la fotografía por parte de Picasso³¹² despiertan en Hockney inquietudes que le lleva a tratar de trabajar con diferentes estilos a la vez evocando al pintor malagueño.

Hockney se refiere a Picasso como una de sus más notables influencias de los años sesenta, algo que se puede comprobar en la relación formal entre la obra de Hockney y la etapa figurativa que Picasso alterna con el cubismo en los años veinte del siglo pasado.



Ilustración 264. Pablo Picasso. *Los enamorados*. París. 1923.

Esta etapa de Picasso ha sido relacionada con el creciente interés por la fotografía en el pintor malagueño. "*Picasso trataba más bien de trasladar los medios estilísticos de la fotografía a la pintura y al dibujo*"³¹³. Así, la línea pura y el contorno de formas que usa Picasso en estos años es relacionado, por Ingo F. Walther, con su interés creciente por el medio fotográfico.

Quizás, en la traducción que Picasso realiza de la fotografía a la pintura es donde radique la semejanza entre la obra de David Hockney y las investigaciones de Picasso acerca de este

³¹² Es muy conocida la vinculación entre Picasso y la fotografía como queda claro en el capítulo *Cámara y clasicismo de 1916 a 1924* en Walther I.F. *Pablo Picasso*, Taschen, Colonia, 1995, pág. 245.

³¹³ Walther, I. F. *Picasso*. Taschen, Colonia, 1995, pág. 286.

medio. El tratamiento del espacio, la línea definida y precisa, la sensación de superposición de las formas, incluso el estatismo indolente de los personajes de Hockney se percibe también en este conjunto de obras de Picasso.

Ilustración 265. Pablo Picasso. *Paul, con dos años. 1923.*

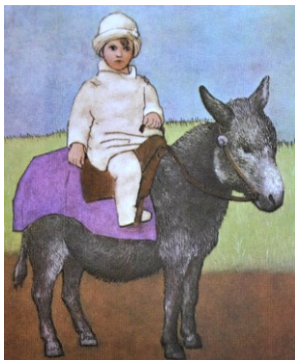


Ilustración 266. Pablo Picasso. *Paul sobre un asno. Fotografía. 1923.*

Ilustración 267. Pablo Picasso. *Mujer con una toalla. 1923.*

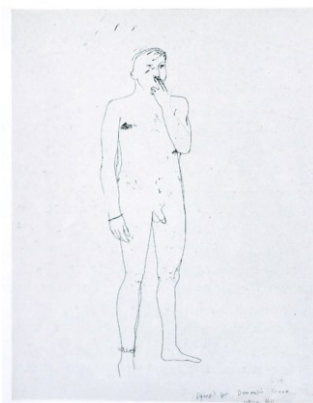


Ilustración 268. David Hockney. *Domestic Scene. 1966.*

Los dibujos que Picasso realiza a partir de 1916³¹⁴ son de un trazo determinado, preciso y concreto, un tipo de línea muy similar a la de Hockney, y que éste cree ver en también Ingres cuando lo relaciona con el uso de la cámara oscura³¹⁵.

"Cuando las convenciones son antiguas, hay algunas buenas razones para ello, no es arbitrario. Picasso redescubrió eso, y estoy seguro que para él fue casi tan excitante como descubrir el cubismo, redescubrir las convenciones de la apariencia normal, la perspectiva por ejemplo. Los puristas pueden pensar que es un paso atrás pero yo pienso que es un paso adelante. [...] Incluso los resurgimientos de un periodo no son en absoluto lo mismo. El

³¹⁴ Ingo F. Walther llega a afirmar. "Todos los dibujos figurativos realizados a partir de 1916 están basados en las leyes de la composición fotográfica. Por eso les falta algo que normalmente caracteriza el dibujo del artista: las diversas variaciones en la conformación de la línea." Walther, I. F. *Op. Cit.* 1995, pág. 292.

³¹⁵ En su obra. *El Conocimiento secreto*, Hockney responsabiliza a la cámara oscura y a la cámara lucida del trazo claro y definido de Ingres. Este tema lo desarrollaremos ampliamente más adelante.

Renacimiento no es lo mismo que el arte de la Grecia Clásica; el gótico renovado no es lo mismo que la pintura Gótica. Podría parecer lo mismo pero no cuentan lo mismo. La forma en la que vemos las cosas cambia constantemente. Actualmente el modo en que vemos las cosas le debe mucho a la cámara, pero esto no debería ser necesariamente así.”³¹⁶

A partir de los años 1966, Hockney comienza a desarrollar un estilo personal y característico, antecedente de su época californiana. El autor recrea espacios de una perspectiva analítica y fría, que recuerdan a los maestros de *Quattrocento* Italiano, pero en los que desde nuestro punto de vista, se detecta, por un lado, cierta influencia de Picasso y, por otro, una gran presencia de la fotografía como medio específico, algo que venimos reivindicando a lo largo de toda esta investigación.

Tras su próspera y enormemente productiva etapa californiana, los años setenta suponen un cambio de dirección en el trabajo pictórico del autor. En este periodo Hockney alterna paulatinamente la figuración que le caracterizaba, lineal y limpia, con un tipo de representación menos literal y algo más subjetiva, este cambio de estilo coincide con varios factores como son, el auge en su faceta como escenógrafo, el fallecimiento de Pablo Picasso en 1973 y, en lo personal, la ruptura sentimental con su pareja Peter Schlesinger en 1971.

"Mi insatisfacción respecto al naturalismo y a la representación de un espacio naturalista basado en la perspectiva monofocal y mi trabajo en el teatro hicieron que creciera cada vez más mi admiración por Picasso, especialmente tras su fallecimiento en 1973.”³¹⁷

Durante la década de los setenta se observan diferentes vías de trabajo en la obra de Hockney. Sigue realizando retratos con su inconfundible estilo “neogótico pop” que compatibiliza con otro un tipo de pintura más interesada en investigar en torno a la figuración, la perspectiva y al cubismo. De nuevo Picasso influye en este periodo.



Ilustración 269. David Hockney. *Self-Portrait with blue Guitar*. 1977.

³¹⁶ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1996, pág. 111.

³¹⁷ Hockney, D. *Op. Cit.* 1994, pág. 102.

3.4.7.2. LA FOTOGRAFÍA CUBISTA.

En la década de los ochenta la influencia de Picasso y su interés por el cubismo se hace mucho más patente. En 1980 tiene lugar una importante exposición de Pablo Picasso en el Museum of Modern Art de Nueva York. A raíz de dicha exposición, Hockney retoma su interés por el artista español motivado por la incansable actitud investigadora, la asombrosa capacidad por encontrar nuevas fórmulas y la falta de prejuicios creativos de aquel.

Inmerso en todas estas reflexiones sobre el cubismo, la llegada de Sayag³¹⁸ a su estudio iba a desembocar un auténtico torrente creativo e ideológico acerca del cubismo. El trabajo con Polaroid y con fotografía surge, precisamente, en una época en la que Hockney se está replanteando importantes cuestiones sobre la representación. Esta combinación de elementos provoca una verdadera explosión de creatividad en el trabajo fotográfico que desarrollará en los años ochenta.

*"Hockney comienza en 1982 a realizar sus fotocollages de fotos de 35 mm, a partir de esto comienza a quedarse absolutamente absorto por el cubismo, particularmente por los mecanismos de éste para representar formas de tres dimensiones en un formato de dos a través de vistas fragmentadas de diferentes planos"*³¹⁹

El autor comprende en toda su dimensión el espacio cubista con su vocación naturalista, que nos habla de la experiencia de ver, de la experiencia de sentir, de la mirada, del espacio mental, del espacio psicológico. *"el cubismo trata sobre nuestra presencia corporal en el mundo, trata sobre el mundo..."*³²⁰

Hockney considera que gran parte de la crítica del arte no entiende lo que el cubismo pretende. *"En particular el cubismo analítico, trata sobre la percepción, sobre la dificultad de la percepción. He leído recientemente un montón de libros sobre cubismo que mantiene discusiones sobre la intersección de planos y cosas así, como si el cubismo hablase de la estructura del objeto, cuando en realidad habla de la estructura de la mirada a dicho objeto"*³²¹.

Llegado a este punto las reflexiones sobre el cubismo unidas a las ideas sobre la imagen fotográfica formaban una ecuación cuya solución pasaba por intentar realizar un tipo de fotografía cubista. En esta época se dan varios ejemplos de retratos con Polaroid basados directamente y casi literalmente en cuadros de Picasso.

Así, el retrato de Celia, está inspirado, según Lawrence Wescher³²², en los retratos que Picasso realizó de Marie-Thérèse Walter o, por ejemplo, el retrato de Geldzahler limpiándose

³¹⁸ Alain Sayag es el comisario francés, ya citado en esta investigación, que le propone realizar la exposición de fotografía en el Centro George Pompidou.

³¹⁹ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1996, pág. 111.

³²⁰ Weschler, L. *Op. Cit.* 1984, pág. 238.

³²¹ Weschler, L. *Ibidem*, pág. 17.

³²² Weschler, L. *Ibidem*, pág. 19.

las gafas, realizado con Polaroid está basado en el retrato de Picasso de 1910 de Ambrose Vollard.

Pero el ejemplo más claro es sin lugar a dudas es *Yellow Guitar Still Life*, de 1982. Se trataba de un clásico bodegón cubista similar a los realizados por Picasso entre los años 1912 y 1915 cuando estaba inmerso en pleno cubismo sintético.



Ilustración 270. David Hockney. *Celia, Los Ángeles*. 1982.



Ilustración 271. Pablo Picasso. *Marie Thérèse Walter*. 1937.



Ilustración 272. David Hockney. *Yellow Guitar Still Life*. Los Ángeles. 1982.



Ilustración 273. Pablo Picasso. *Guitarra*. 1912.

En esta etapa centrada en el cubismo fotográfico, Hockney utiliza métodos tomados del directamente del cubismo pictórico. Una estrategia especialmente interesante en la obra de Hockney consiste en la aplicación de perspectivas marcadamente invertidas. La perspectiva inversa es un procedimiento típico del cubismo analítico.

Si en perspectiva cónica dos líneas paralelas converge en un punto, la perspectiva invertida parte de un punto para hacer divergir las líneas, invirtiendo el punto de fuga. La perspectiva invertida, no deja de ser una treta más del cubismo por romper la perspectiva cónica central. Pero pese a su evidencia y sencillez se trata de un método tremendamente efectivo.

En los collages de Hockney la aplicación de este método le permite realizar composiciones de gran complejidad y sofisticación, en los que obtiene unas composiciones fotográficas con claras implicaciones cubistas.



Ilustración 274. David Hockney. *Paint Trolley*. Los Angeles. 1985.



Ilustración 275. David Hockney. *The Desk*. Londres. 1984.



Ilustración 276. D. Hockney, Silla, Jardin de Luxemburgo, París. 1985.

Consecuencia de toda esta serie de reflexiones sobre el cubismo y la fotografía, David Hockney llega a una serie de conclusiones muy pertinentes sobre las limitación de la narrativa espacial en fotografía. *"No puede ser una coincidencia que el cubismo apareciese unos cuantos años después de la popularización de la fotografía, Picasso y Braque vieron el defecto que hay en la fotografía –toda esa clase de cosas sobre el tiempo y la percepción que yo acabo de empezar a apreciar- el error que hay en la cámara; pero también vieron defecto que tiene la precursora de la fotografía, la cámara oscura."*³²³

Las implicaciones temporales que percibe en sus *composites* y collages llevan a Hockney a comprender en profundidad las implicaciones temporales del cubismo.

*"Cuando te das cuenta de lo que Picasso está haciendo, de cómo utiliza también el tiempo (por eso sus cuadros pueden verse a la vez de frente y el dorso de una figura), cuando empiezas a ser consciente de esto, la contemplación de una obra de Picasso se convierte en una experiencia muy profunda; te das cuenta de que no recurre a ningún tipo de deformaciones, y todo te parece cada vez más real. Llegas a poner en entredicho la propia naturaleza del realismo; y empiezas a sospechar como nunca lo habías hecho que existen distintas formas de realismo y que algunas son más reales que otras."*³²⁴

El cubismo es concebido por Hockney como una experiencia de observación, como una cualidad, *"El cubismo no es un estilo: es una actitud. Si se trata como un estilo,*

³²³ Weschler, L. *Op Cit.* 1984, pág.20.

³²⁴ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 104.

*simplemente imitas a Picasso. Si tu usas tu propia experiencia, te puedes encontrar con algo diferente.*³²⁵

Hockney no considera que los modelos de representación sean excluyentes muy al contrario los considera complementarios y enriquecedores. *"No creo que la visión cubista reemplace todas las precedentes. La perspectiva de un solo punto que produce la cámara no es un mentira, es simplemente una verdad a medias. El cubismo no es toda la verdad tampoco, es simplemente un acercamiento a una experiencia diaria de visión, cómo nuestras ideas acumuladas o nuestra memoria, interactúa con el fenómeno visual objetivo."*³²⁶

3.4.8. LA CUESTIÓN DE LA PRESENCIA DE LA OBRA.

La obra fotográfica realizada por David Hockney en los años ochenta supuso una innovadora propuesta fotográfica, muy celebrada por la crítica. Durante estos años se sucedieron varias exposiciones en las que se podía admirar la obra fotográfica del autor británico. Consecuencia de estas exposiciones fue la publicación varios catálogos de sus *composites* fotográficos. La edición de estos catálogos hicieron reflexionar a Hockney sobre ciertas cuestiones relacionadas con la presencia de la obra y con la pérdida de profundidad perceptiva en la reproducción de sus *composites*. Una cuestión que nos remiten una vez más a las cuestiones sobre la pérdida del *aura* planteadas por Benjamin.³²⁷

Las composiciones de David Hockney, al igual que la mayor parte de la pintura, adquieren su verdadera dimensión cuando son observadas directamente. A la hora de ver las composiciones de Hockney reproducidas ya sea en un libro o en la pantalla de un ordenador, ciertas cuestiones fundamentales, referidas a la representación del espacio, a las narrativas espacio temporales quedan suficientemente explicadas. Ahora bien ver sus composiciones reproducidas en un libro o en una pantalla, no alcanza a describir la verdadera dimensión que su proceso conlleva, algo que se acentúa especialmente las obras de mayor tamaño.

El enorme tamaño de sus composiciones hace que se trate de un tipo de obra en el cual la dimensión de la imagen final tiene especial protagonismo. Existen ejemplos de collages realizados con, más de 150 Polaroid dando lugar a unos tamaños finales considerablemente grandes.

En los collages realizados con fotografía convencional los tamaños son aún mayores, dependiendo además del tipo de impresiones que se elija. Por poner dos ejemplos de los que ya hemos tratado *The Desk* (1984), citado en el epígrafe anterior mide en torno a 122,8 X 118,1 cm, *El gran Cañón mirando al norte* (1984) mide 114,3 X 252,7 cm, y ambos están compuestos por más de medio centenar de imágenes.

Hockney siempre ha expresado su preocupación por la reproducción de sus composiciones, observando que estas desmerecían de algún modo al original. Los problemas más

³²⁵ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 25.

³²⁶ Hockney, D. *Op.Cit.* 1982, pág. 27.

³²⁷ Benjamin, W. *Op Cit*, pág. 91.

destacables que el propio Hockney observaba estaban relacionados con una evidente pérdida de profundidad y una enorme carencia de detalle.

La profundidad a la que se refiere tiene que ver con el propio relieve que la acumulación de fotografías dota a este tipo de composiciones. Sus collages observados directamente tienen un aspecto imponente, la profundidad, el grosor, el sombreado de las fotos producen una textura distintiva y propia. La agrupación de pequeñas fotografías dota a sus obras de un extraño y sorprendente aspecto escamado y textural, algo que desgraciadamente se pierde en la reproducción que hace que el aspecto irregular de la superficie se pierda. *"Uno de los defectos del libro Cameraworks es que la verdadera superficie de las fotografías no se ve. Estas están re-fotografiadas de un modo convencional. En el momento no se me ocurrió que re-fotografiarlas haría hincapié sobre la imagen en detrimento de la superficie."*³²⁸

Para minimizar en la medida de lo posible esta pérdida, Hockney opta por varias estrategias, como pegar peor las fotografías o dotar de color a los fondos de las reproducciones y acentúa el carácter "roto" de los bordes de sus imágenes. *"En los collages producidos en 1984 y 1985, tras la publicación de cameraworks, quiso enfatizar más la superficie del soporte: así, el pegamento que sujetaba las fotos era visible, y muchas fotos estaban intencionadamente mal pegadas. Se producía entonces un relieve que dejaba sombras sobre la superficie. [...] con esas estrategias llama la atención sobre la propia superficie del trabajo, hacía la propia materia del signo visual, en consecuencia remarcaban el proceso con el que las imágenes se han construido."*³²⁹ Pero pese a todo se produce una indudable pérdida.

El otro gran problema de la reproducción es la enorme pérdida de detalle. Al observar una fotografía compuesta en una publicación, por bien que se haya realizado, esta no consigue transmitir la gran calidad y el extremo detalle de la composición original. Collages originales compuestos hasta por centenares de fotografías, llegan a nosotros en el mejor de los casos con un tamaño de cuarenta o cincuenta centímetros, la pérdida de detalle y definición es significativa.

En las cuestiones de la presencia de la obra se ve, una vez más, el fuerte nexo con la pintura que tiene el trabajo fotográfico de Hockney. Los debates sobre la presencia son algo tradicionalmente vinculado con la pintura y no tanto con la fotografía. Una vez más vemos que las composiciones de nuestro autor se rigen por condicionamientos claramente pictóricos, resultando sorprendente y paradójico comprobar como una composición fotográfica es capaz de perder su "aura".

Por otro lado, la ruptura del marco en gran parte de la obra fotográfica de Hockney cobra pleno sentido al observar los collages de manera presencial, así en las obras de grandes dimensiones y las más fragmentadas la presencia directa produce una mayor sensación de espacio ampliado y tridimensional. La reproducción acentúa el carácter plano en detrimento de la experiencia vívida y compleja que se produce en la presencia directa.

³²⁸ Joyce P. *Op Cit*, 1999, pág. 157.

³²⁹ Melia, P. y Luckhardt, U. *Op. Cit.* 2007, pág. 124.

"En estas obras, la aparente compresión del espacio es tal, sobre todo por el hecho de que los elementos distantes estén retratados con una intensidad equivalente a los de los que se encuentran en un primer plano, que nos sentimos abalanzados hacia el horizonte impulsados por una fuerza inexplicable que nos permitirá detenernos, con un impacto feroz, sólo cuando llegamos a la superficie."³³⁰



Ilustración 277. David Hockney. *Pearlblossom Highway*. 1986.

La culminación de casi una década de experimentación en torno a la fotografía compuesta y múltiple tiene lugar en 1986. Su célebre obra *Pearlblossom Highway* supone el fin de los collages fotográficos. A partir de ese momento aunque sigue interesado en la fotografía y reflexionando sobre este medio, apenas vuelve a utilizar este proceso. Parece que Hockney con esta obra da por terminadas sus inquietudes respecto al espacio y al tiempo fotográfico, al menos por el momento.

Pearlblossom Highway es el más pictórico de todos sus fotomontajes, compuesto por más de trescientas instantáneas, esta obra tiene un tamaño final de 198 x 282 cm. El autor empleó nueve días en realizar las fotografías y dos semanas en montarlas. Sin duda esta obra supone la extenuación del espacio fotográfico. "Para mí es una especie de asalto panorámico a la perspectiva monofocal del Renacimiento."³³¹

Esta obra de casi de tres metros de largo, y constituida por cientos de fotografías llega a nosotros reducida y plana, con una merma de calidad extraordinaria. Consciente de ello David Hockney se involucró en el proceso de reproducción de su obra, intentando que la pérdida de detalle fuese lo más discreta posible.

³³⁰ Livingstone, M. *Op. Cit.* 1992, pág. 28.

³³¹ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 112.

"Cuando hicimos un poster a partir de mi montaje de *Pearlblossom Hwy* (1989), imprimimos cinco mil copias para una exposición en el *International Center of Photography* de Nueva York. Me daba cuenta de que así era como la mayoría de la gente iba a ver la obra, reproducida de esa forma, ya que el número de personas que verían en original, de tres metros de largo, iba a ser bastante reducido [...] Y si ésta es la forma en que la mayor parte de la gente va a ver tu obra, lo mejor es asegurarse de que la reproducción se haga lo mejor posible desde el punto de vista técnico."³³²

Pearlblossom Highway cierra una etapa extraordinariamente fructífera. Sin lugar a dudas, lo aprendido gracias al trabajo con fotografía comporta nuevas implicaciones que Hockney desarrollará en su obra de finales de los ochenta, de los años noventa y hasta la actualidad.

En solo cuatro años, entre los años 1982 y 1986, David Hockney fue capaz de desarrollar una obra fotográfica con unas implicaciones espacio temporales nunca antes planteadas. Fue capaz de llegar a conclusiones concretas, teorizar sobre ellas, agotarlas y plantearse caminos nuevos lejos de la fotografía.

Estos cuatro o cinco años de trabajo intenso en fotografía fueron necesarios para avanzar en otras direcciones. Los *composites* fotográficos fueron para Hockney una puerta para huir de la perspectiva monofocal, como el mismo apunta cuando dice, "*En el collage está la clave para huir de la vieja forma de ver. Hay algo verdaderamente profundo e intenso en el collage algo realmente veraz.*"³³³

Si Douglas Crimp³³⁴ responsabiliza a Rauschenberg de la ruptura del espacio de representación en pintura, en nuestra opinión David Hockney ha sido capaz de re-inventar y dotar de nuevo significado el espacio de representación en fotografía.

Hockney, durante la década de los ochenta del siglo XX, desarrolló una innovadora metodología fotográfica. En nuestra opinión, sus reflexiones sobre el espacio y el tiempo fotográfico no han sido valoradas suficientemente por parte tanto de teóricos como de historiadores de la fotografía. Estos no han dejado de ver su obra como una simple excentricidad fotográfica sin valorar en profundidad la repercusión que su método conlleva.

Hockney se anticipó más de veinte años a toda una serie de cuestiones sobre la representación del espacio y el tiempo en fotografía. Sus propuestas espacio-temporales se han ido integrando y normalizando, dentro del panorama de la fotografía actual. Hoy en día multitud de programas informáticos se sirven de estrategias similares a las usadas por Hockney. Programas como *Autostich*, *Panorama Maker*, *Panorama Studio* e incluso *Photoshop* permiten realizar panoramas por composición. Otros programas como *FotoMosaik* (usado por Joan Fontcuberta para realizar sus Googlegramas), *Mosaic Creator*, *Photmix Collage*, etc. sirven realizar mosaicos fotográficos de diversa índole. Con casi todos los *smartphone* del mercado se puede realizar fotografía compuesta, o al menos permiten

³³² Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 115.

³³³ Joyce, P. *Op Cit.* pág.150

³³⁴ Crimp, D. *Op Cit.* pág. 77.

descargar aplicaciones con ese fin. Los *composites* de David Hockney, lejos de ser una curiosidad en la historia de la representación, se revelan como una verdadera alternativa a la representación espacial de la fotografía canónica.

En 1986 Hockney abandona sus collages, con su característica claridad expositiva afirma: "Solo volvería a la fotografía si me sintiera capaz de avanzar en otra dirección."³³⁵

³³⁵ Joyce, P. *Op. Cit.* pág.168.

3.5. NUEVOS TERRITORIOS. INCURSIONES ELECTRÓNICAS.

3.5.1. HOCKNEY Y SUS EXPERIENCIAS CON LA MÁQUINA FOTOCOPIADORA.

3.5.2. FAX ART.

3.5.3. PRIMEROS USOS DEL ORDENADOR.

3.5. NUEVOS TERRITORIOS. INCURSIONES ELECTRÓNICAS.

A partir del año 1986 con su gran collage *Pearlblossom Highway* (1986) Hockney da por terminada una fructífera etapa de trabajo con el medio fotográfico. Es cierto que nunca abandonará la fotografía. De hecho a lo largo de toda su carrera ha usado el medio como una herramienta principal en sus reflexiones sobre la imagen, pero, sin lugar a dudas, la etapa en la que de manera más intensa y continua usa la fotografía concluye con este gran collage.

La desbordante curiosidad de David Hockney hizo que se sintiese atraído por los nuevos medios que estaban apareciendo a finales de los años ochenta del siglo XX. La popularización de nuevas soluciones de reproducción electrónica suponía un nuevo horizonte para la investigación iconográfica. Estas nuevas máquinas supusieron un claro antecedente de la imagen digital ahora presente en todos los ámbitos. La novedad de estos lenguajes hacía de ellos un campo especialmente atractivo para un artista tan preocupado por el medio y la forma como es el caso de Hockney.

Así, se podría afirmar que la pérdida de interés por el medio fotográfico coincide con la atracción por los medios electrónicos. Durante los últimos cuatro años de la década de los ochenta y en gran parte de los años noventa, Hockney investiga en una gran variedad de métodos y procesos de trabajo electrónicos. Son célebres sus trabajos con xerocopias; es notable el interés por los procesos de impresión, ya sean industriales o domésticos, fue pionero en la utilización creativa del fax, también se interesó por conocer y utilizar los primeros software y hardware especializados en utilidades gráficas, como a continuación se podrá comprobar.

3.5.1. HOCKNEY Y SUS EXPERIENCIAS CON LA MÁQUINA FOTOCOPIADORA.

La década de los años ochenta del siglo pasado supone el inicio de la gran popularización de dispositivos electrónicos y digitales en la que estamos inmersos. Comenzaron apareciendo máquinas de escribir electrónicas con memoria, surgieron los primeros ordenadores personales, se produjo una gran evolución en las fotocopadoras, se generalizó el uso del fax, aparecieron las primeras impresoras, los video juegos, etc. en fin, toda una serie de dispositivos que asombraban por sus cualidades tecnológicas en los albores de la era digital.

Aunque la denominación y catalogación de los diferentes tipos y variedades de arte electrónico³³⁶ es un terreno resbaladizo, el término que se usó para referirse a los procesos

³³⁶ En el ámbito nacional destacan las publicaciones de Jesús Pastor y José maria Alcalá sobre esta materia. Pastor, J. y Alcalá, J.R. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Pontevedra, 1997. Y Pastor, J. , Alcalá, J.R. y Rigal, C. *Electrografías*.

artísticos y creativos en los que se usaban fotocopiadoras se denominó principalmente *Copy art*, Xerox Art y, en entornos anglosajones, arte electrostático³³⁷ si bien este último término incluiría también a las impresoras láser.

A finales de los años setenta del siglo XX, en la costa oeste de los Estados Unidos, comenzaron a aparecer artistas que trabajaron con fotocopiadoras como herramienta creativa. Esta tendencia se incrementó durante los años ochenta, en los que el uso de la fotocopiadora fue muy común sobre todo en entornos cercanos al grabado y la obra gráfica.

Desde entonces la xerocopia ha sido utilizada en los ámbitos artísticos tanto directa como indirectamente. Su uso directo trataba investigar las características específicas que el medio posibilita, tales como distorsiones, degradados, movimiento de imágenes, desenfoques propios y otras características particulares de esta técnica. Por otro lado, su uso indirecto es muy común en los procesos calcográficos, sobre todo, como material para realizar transferencias³³⁸.

En este sentido Frank Popper³³⁹ propone tres tendencias en los usos artísticos del Copy-art.

Un primer uso aprovecharía los elementos ópticos del dispositivo, con resultados cercanos a la fotografía. En estos casos las cuestiones principales pasan por la elección de los objetos, la organización de los mismos y la estrategia primordial consiste en situar elementos reales sobre la máquina.

Otra tendencia sería aquella más cercana al grabado y a las técnicas gráficas en la cual la máquina se utiliza básicamente como un proceso de estampación, intentando encontrar características y particularidades que la diferencien de los procesos gráficos tradicionales.

Por último, existe una tercera tendencia comparable con la pintura, que busca elementos específicos del medio indagando en especificidades plásticas como el color, la estructura, la composición, el volumen etc. Esta tendencia sería la categoría predominante en los trabajos con fotocopiadora que desarrollará Hockney.

Colección Museo Internacional de Electrografía. Universidad de Castilla La Mancha. MIDE. Cuenca. 1991.

³³⁷ El arte electrostático es un término que se utiliza para referirse a los procesos de copiado de imagen en seco normalmente realizados o bien con fotocopiadoras o bien con impresoras láser. Ambos sistemas utilizan pigmentos en polvo denominados *toner*. Chester Carlson inventó el sistema de transmisión de pigmentos en seco en 1938 al que denominó electrofotografía, posteriormente se utilizó el término Xerocopia que proviene del griego *ξηρός* (seco). La primera comercializadora de fotocopias fue la empresa americana Xerox que tomó como nombre la principal característica de su sistema de reproducción gráfico.

³³⁸ Las transferencias son una práctica muy habitual en grabado calcográfico que consiste en transferir el *toner* procedente de un documento fotocopiado o impreso sobre otro material gracias a la aplicación de disolventes químicos. En los últimos veinte años, esta técnica se ha usado de manera muy común en diversos ámbitos de creación. Recientemente la doctora Margarita González Vázquez ha realizado un excelente trabajo de investigación sobre esta técnica en su Tesis doctoral titulada *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

³³⁹ Popper, F. *Art on the electronic age*. Thames And Hudson, Londres, 1993, pág. 124.

Coincidiendo con el desarrollo de un trabajo de estampación en el taller de grabado de Ken Tyler, David Hockney comienza a usar la fotocopidora como herramienta de creación plástica. Sus primeros trabajos con fotocopidora tienen lugar en el año 1986. El autor siente curiosidad por este medio, quiere comprobar hasta dónde se podría usar una fotocopidora como recurso.

*"No me habría dado cuenta de las posibilidades de la máquina fotocopidora, de no ser por los muchos experimentos con grabados que realice en casa de Ken Tyler [...]".*³⁴⁰

Las obras que realizaba no se limitaban a simples reproducciones, se trataba de imágenes complejas en las que la fotocopidora aporta características gráficas propias. El blanco y negro, la textura, el tono, la multiplicidad, la deformación, etc. son elementos con los que el autor pretende investigar. Debido a la limitación de los tamaños Hockney componía sus xerocopias utilizando varias hojas de papel, una solución formalmente cercana a sus *composites* que remarca el carácter múltiple de este tipo de obras.

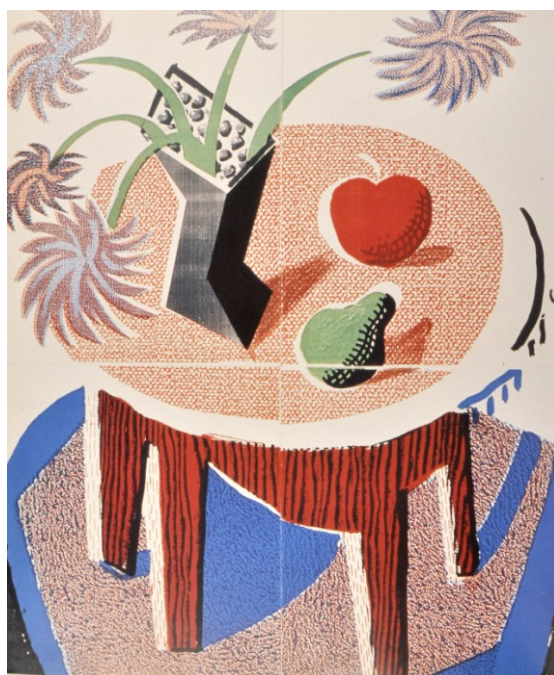


Ilustración 278. David Hockney. *Estampas caseras*. 1986.

Algo que sorprende enormemente al autor del proceso es la inmediatez y rapidez del medio frente a los procesos calcográficos tradicionales. La xerocopia es uno de los métodos más rápidos para obtener imágenes con el que había experimentado hasta ese momento *"Nunca antes había podido trabajar con tanta rapidez, hice multitud de experimentos en un periodo bastante corto. En seis meses realicé la mayoría de las imágenes que llamé Estampas Caseras, y que iban desde cosas muy sencillas a imágenes bastante complejas: en ocasiones una misma hoja de papel pasaba doce veces por la fotocopidora."*³⁴¹

³⁴⁰ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 117.

³⁴¹ Hockney, D. *Ibidem*, 1994, pág. 121.

La fotocopidora es un medio claramente bidimensional, aunque el dispositivo tiene elementos ópticos en su interior, ya que constan de un sistema de lentes. Se trata de lentes con mucha resolución y muy poca profundidad de campo, este dispositivo no busca representar la profundidad sino la reproducción de elementos en soporte plano. La fotocopidora por tanto no está diseñada para generar un espacio ilusionista y profundo, un espacio ventana, sino, al contrario, produce espacio superficie un espacio plano. En cierto sentido, los usos creativos de la xerocopia podrían relacionarse con toda una serie de métodos iconográficos que inciden en lo plano, como las técnicas calcográficas, los fotogramas o el fotomontaje.

En cuanto al proceso de trabajo que utiliza Hockney, sus trabajos con fotocopadoras se parecen en gran medida a determinados procesos calcográficos en los que hay de trabajar por estratos y capas. Hockney pasaba varias veces los papeles por la fotocopidora para ir acumulando colores o texturas, emulaba procesos aditivos muy comunes en las técnicas del grabado calcográfico. Estas técnicas obligan a organizar los colores, los tonos, y las imágenes como capas yuxtapuestas para las que hay que ir realizando reservas y tapados algo que dota a la xerocopia de una metodología particular cercana a ciertas metodologías gráficas.

*"Las obras que hice con la máquina fotocopidora desde 1986 no eran reproducciones, eran imágenes complejas, del mismo modo que un grabado no es una reproducción, sino una obra con sus propias características [...] fue fascinante cuando descubrí cómo utilizar las máquinas fotocopadoras para imprimir imágenes no pre existentes. Me pareció que era el sistema de elaboración de imágenes impresas más espontáneo que podía emplearse."*³⁴²

Una vez más la cuestión de la superficie de representación interesa al autor. Para él, cualquier tipo de collage, desde el collage surrealista, el cubista o el collage Pop, tiene la característica de potenciar la presencia de la imagen, aportando elementos que posibilitan la ruptura del espacio en perspectiva tal y como los conocemos, siendo esta una de las principales características de estos métodos.

En el caso de la fotocopidora, si bien la superficie es manifiestamente plana, se produce un efecto muy interesante que consiste en una notable separación visual entre elementos. Esta delimitación del objeto tiene como consecuencia un claro efecto de disociación de elementos, los elementos aparecen recortados, a veces discontinuos, algo que Hockney relaciona directamente con el fotomontaje y el collage de vanguardia.

³⁴² Hockney, D. *Op cit.* 1994 pág. 121.



Ilustración 279. David Hockney. *Estampas caseras*. 1986.

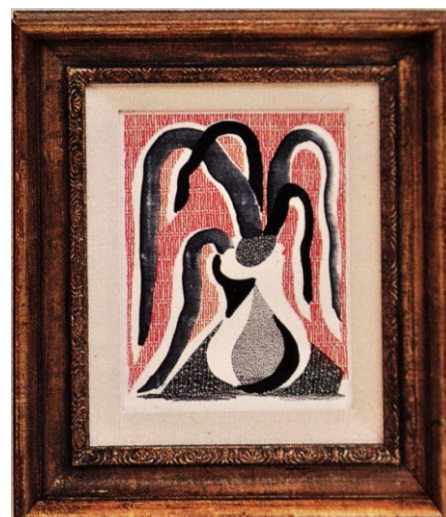


Ilustración 280. D. Hockney. *Estampas caseras*. 1986.



Ilustración 281. David Hockney. *Estampas caseras*. 1986.

En 1987 la multinacional Canon le invita a conocer un nuevo modelo de fotocopiadora láser que habían desarrollado. David Hockney comenzó a utilizarla comprobando que la calidad del color era magnífica, pero lo que más le sorprendía era cómo la impresión láser dejaba la tinta sobre la superficie del papel.

*"En cuanto la trajeron a casa puse sobre ella un retrato de Henry Geldzahler que acababa de pintar en un lienzo cuadrado e hice una copia. [...] se trataba de algo nuevo. Las reproducciones eran muy diferentes la pintura a pesar de obtenerse directamente a partir de ella y con su mismo tamaño. Lo extraordinario era que parecía como si la reproducción estuviese sobre la superficie del papel. No estaba debajo de esa superficie, ¡estaba sobre ella!"*³⁴³

En la transmisión de pigmentos en seco propia tanto de las fotocopadoras láser como de las fotocopadoras en color, los pigmentos se depositan sobre el papel sin apenas absorción por el soporte. Esta característica hace que las imágenes obtenidas por estos procedimientos de

³⁴³ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág.190.

tengan un color de aspecto muy plano y uniforme, muy diferente a las técnicas basadas en tintas húmedas en las que éstas se integran en el soporte. Esa cualidad sorprendía enormemente a Hockney. Más adelante usará esta fotocopidora en color para imprimir fotos obtenidas por una de las primeras cámaras digitales comercializadas, obteniendo una mezcla de resultados muy interesante como veremos.

Sus investigaciones con fotocopias e impresoras fueron muy fructíferas y tuvieron una enorme influencia en la obra pictórica que Hockney desarrolló a finales de los ochenta. La pintura de estos años se caracterizaba por un tratamiento del espacio muy plano, con grandes superficies de color, un uso de texturas rítmico y con una serie de elementos y motivos repetitivos. Un tipo de pintura que según Hockney supuso el inicio de la importante evolución que su obra experimentará en la década de los noventa.



Ilustración 282. David Hockney. *Gran Paisaje*. 1988.

Para David Hockney el Copy-Art debería ser tratado con la misma consideración que el resto de su obra gráfica. Tiene un carácter propio y diferenciador, con elementos específicos, como sucede en el caso de una litografía, una punta seca o un aguafuerte. Las técnicas no se limitan tan solo a una labor reproductiva, la elección de procedimiento en sí mismo es parte de la obra. Hockney estaba convencido de que la fotocopidora y la impresora revolucionarían el mundo del grabado y de la impresión y que si no se usaban más era por el prejuicio tanto de grabadores como de artistas.

3.5.2. FAX ART.

David Hockney es uno de los primeros artistas consagrados en explorar el fax como herramienta de creación artística. Tras el uso de la fotocopidora y de la impresora láser, durante los años 87 y 88, en octubre de 1988 comenzó a explorar las posibilidades del fax y durante los siguientes seis meses trabajó de manera habitual con este dispositivo.

La diferencia fundamental entre el fax y el *Copy-art* radica evidentemente en la transmisión electrónica de las imágenes³⁴⁴. En muchos sentidos, ambos métodos son parecidos pero la capacidad de poder transmitir en tiempo real la obra suponía una novedad técnica muy atractiva y claramente diferenciadora respecto al resto de métodos de creación de imágenes que existían en ese momento.

El acceso y la transmisión de información que traen consigo las nuevas tecnologías ha cambiado radicalmente nuestra forma de entender el mundo. Estos incipientes experimentos visuales con las nuevas tecnologías, evidenciaban casi definitivamente la caducidad de ciertos conceptos vinculados al mercado del arte, atacados a lo largo del siglo XX, como son la autoría, la originalidad de la obra, la calidad de los materiales, etc.

El Fax Art fue el término usado para referirse a las formas de creación artísticas que usaban ese medio de manera específica. Para el Fax Art, la transmisión en tiempo real de la obra supone la principal característica, antes incluso que la calidad de la recepción. Este tipo de prácticas no sólo se despreocupa de la materialización de la obra, sino que están especialmente interesadas en los procesos de comunicación y lo que estos pueden aportar al resultado artístico más que en el resultado formal de la obra resultante.

Una vez transmitida la obra el resultado será una electrografía y apenas se distinguirá de una fotocopia o de una impresión láser. Por tanto en el arte de comunicación (*communication art*) debemos distinguir dos facetas. Por un lado la del proceso de transmisión en sí mismo, que comparte intereses con el llamado arte postal (*post art*) y con claras conexiones con el arte de acción. Y por otro lado, el resultado final en obra física, si la hubiere, cuyo resultado se puede denominar nuevamente electrógrafía.

La obra realizada por David Hockney con fax tiene por tanto esa doble naturaleza. Se trata de *Communication Art* en cuanto al interés del autor en el proceso de realización, recepción y montaje de la obra. Pero una vez acabada esta y constituida como objeto artístico, apenas hay diferencia con sus xerocopias.

³⁴⁴ Popper, F. *Op Cit*, 1993, pág. 124.

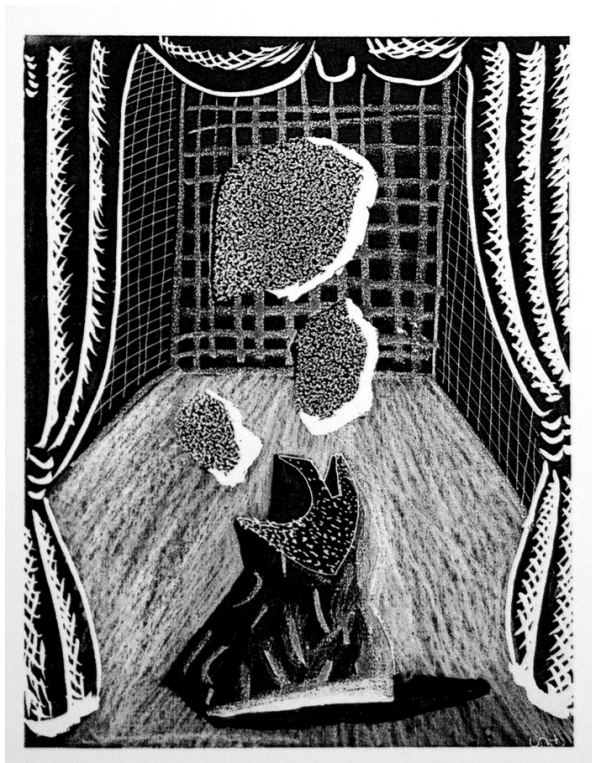


Ilustración 283. David Hockney. *Fax Art*. 1989.

Toda la experiencia que había adquirido trabajando con la fotocopidora le sirvió para obtener resultados muy depurados y de una calidad sorprendentes. La clave de la gran calidad y nitidez que obtenía en los faxes era consecuencia en su experiencia con la xerocopia y de la aplicación de métodos elementales del grabado tradicional.

En las técnicas de estampación clásicas, los degradados y las calidades se obtienen a base de puntos o a base de trama. Consciente de las limitaciones del fax como herramienta de creación y transmisión de imagen, Hockney recurre al tramado y al punteado. *"Al hacer un fotograbado por ejemplo, no diluyes los colores para conseguir tonalidades más claras; utilizas colores opacos. La máquina interpreta los colores y los traduce en puntos [...]"*³⁴⁵

La temática de sus primeros faxes era marina. Hockney los enviaba desde un número de teléfono específicamente contratado para estos experimentos, a la dirección desde la que mandaba estos faxes la denominó "Compañía de suministro de imágenes marinas de Hollywood". Crear una compañía imaginaria para la distribución de estas imágenes supone un elemento conceptual no falto de ironía por parte del autor.

³⁴⁵ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 191



Ilustración 284. David Hockney. *Grandes Olas*. 1989.

Su interés por el fax fue aumentando poco a poco, Hockney entonces comenzó a investigar las deformaciones de imagen que este dispositivo podía producir al pasar en sucesivas ocasiones las imágenes por la máquina. Con estos experimentos el autor conseguía ciertos engaños visuales muy interesantes. Este tipo de deformaciones son el preludio de algunas estrategias fotográficas que el autor explorará gracias a la cámara técnica durante los años noventa en sus series *Snail Space*.

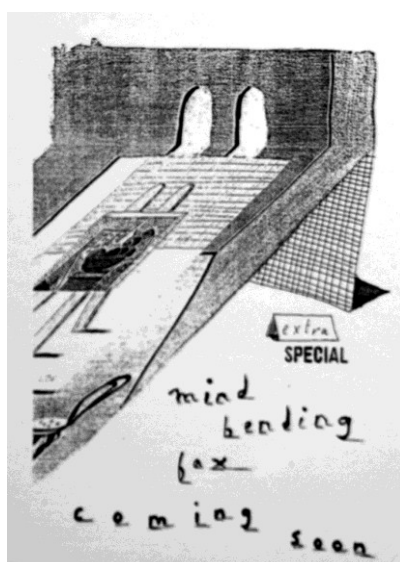


Ilustración 285. David Hockney. *Deformación realizada con Fax*. 1989.

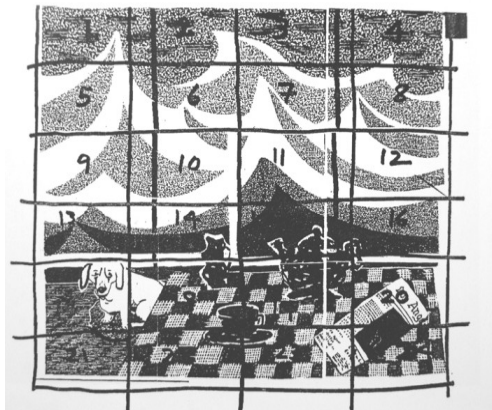


Ilustración 286. David Hockney. *Desayuno con Standley en Malibú*. 1989.

Las primeras experiencias que realizó con faxes consistían en imágenes únicas, pero enseguida comenzó a realizar composiciones múltiples de 16 a 24 páginas. La transmisión se hacía por partes. Hockney enviaba un primer fax con la obra a escala y con las instrucciones de montaje. A partir de ahí la obra se iba componiendo a modo de puzle en el lugar de recepción. Un método fuertemente emparentado con sus composiciones fotográficas de los ochenta.

La Bienal de Sao Paulo de 1989 le ofreció realizar una exposición, inmerso como estaba en la experimentación con el fax, Hockney propuso realizar las obras de la muestra usando esta técnica. La muestra final estaba integrada en su totalidad por obras transmitidas en su mayoría desde California gracias al fax.

La acción tuvo una importante notoriedad en el mundo del arte y aunque algunos críticos insinuaron que el trabajo con faxes era una frivolidad, supuso, en su momento, uno de los más relevantes usos de esta tecnología en el ámbito del arte contemporáneo.

*"La exposición de faxes de Brasil causó bastante revuelo, pero mucha gente apreció su vertiente interesante, filosófica: el uso de las imágenes impresas en la realización de obras de arte originales. La gente piensa que mi obra es muy popular, pero a menudo al público le cuesta bastante tiempo darse cuenta de lo que realmente pretendo, de los que estoy explorando; mis obras no son caprichos ni locuras, son cosas que proceden de otras y que dan origen a otras nuevas."*³⁴⁶

En ese mismo año, se organizó una transmisión a Bradford, su ciudad natal. El resultado de esta experiencia fue la obra titulada *Tenis* de 1989 compuesta por 144 hojas y cuya recepción se realizó con dos faxes a la vez para ahorrar tiempo. La acción tuvo mucho eco en los medios de comunicación hasta el punto que tanto la transmisión, como todo el proceso de montaje fue grabado por la *Yorkshire Television*.

³⁴⁶ Hockney, D. *Op cit*, 1994, pág. 204.

El último fax que realizó se componía de doscientas ochenta y ocho páginas, y se mandó simultáneamente a Japón y a Hawái. Después de esta experiencia nuestro autor abandonó el uso del fax como herramienta, parece que seis meses de trabajo con esta técnica agotaron el procedimiento para Hockney.

3.5.3. PRIMEROS USOS DEL ORDENADOR.

Como estamos comprobando David Hockney siempre se ha interesado por las innovaciones técnicas, sus posibles aplicaciones y las repercusiones que las tecnologías pueden tener en los ámbitos de creación artística. Al igual que la perspectiva supuso una innovación técnica que revolucionó el mundo de la representación desde el renacimiento, el autor está especialmente atento a cualquier tipo de innovación aplicable al mundo de la representación.

A la experimentación con el fax y la fotocopidora le sigue el uso que Hockney realiza desde 1987 de las tecnologías informáticas. En esta fecha la marca de desarrollo de software Quantel invitó a Hockney a realizar una serie de dibujos en un ordenador, se trataba de un PaintBox I.

Hockney se quedó muy sorprendido por la nueva técnica, le pareció una forma totalmente nueva de crear imágenes, además encontró ciertas diferencias entre la televisión y la pantalla de ordenador que le llamaron la atención: La televisión se fundamenta en la imagen ventana, se obstina tercamente en intentar que observemos el espacio en profundidad. En cambio el ordenador siendo una pantalla de características similares, permite que elijamos la percepción espacial que nos interese según el caso, es decir podemos ver en profundidad o percibir en plano. De nuevo el interés por el plano de representación aparece asociado a las nuevas tecnologías.



Ilustración 287. David Hockney. Imágenes del Paint Box. 1987.

*"... la pantalla del ordenador reafirma ese entorno inmediato: no pretende engañarte para que pienses que estás mirando a través de ella, sino que te hace ser consciente de que miras una superficie. Es un pedazo de cristal y lo sabes."*³⁴⁷

³⁴⁷ Hockney, D. *Op cit*, 1994, pág. 170.

Para Hockney el ordenador potencia la presencia bidimensional de la imagen, esto no quiere decir que en determinadas ocasiones se pueda convertir en espacio ventana, pero normalmente tratamos la pantalla como algo plano y bidimensional. No hay más que observar la configuración de nuestros escritorios actuales para darse cuenta de que potencian un tipo de espacio plano.

A principio de los años noventa Hockney adquirió un ordenador Macintosh II FX con el que trabajaba habitualmente. Los trabajos con ordenador le llevaron a profundizar en las posibilidades de las impresoras como dispositivos de creación de imagen, y aunque no soportaba el desajuste de color entre la imagen en pantalla y la imagen impresa, todo el proceso le parecía de enorme interés y con claras conexiones con lo pictórico "[...]había momentos en que parecía que imprimir y pintar eran la misma cosa."³⁴⁸

Ilustración 288. David Hockney. *Planta caminando*. 1991.

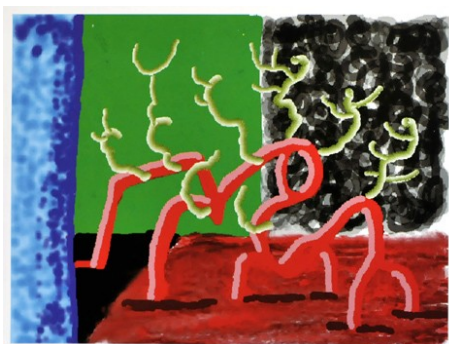


Ilustración 289. David Hockney. *Sin título*. 1991.

Las experiencias de nuestro autor con fotocopias, fax, e imagen digital hace que su obra pictórica cambie de dirección. Así la pintura que desarrollará a finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa está más interesada por la superficie, las texturas, los tramados, etc. Se trata de un periodo en el que el autor se aleja de la figuración y del naturalismo, en la que se percibe, de nuevo, la influencia del cubismo y cierta descripción de espacios metafísicos. Un tipo de pintura que aplicará a sus montajes escenográficos con unos resultados muy interesantes.

³⁴⁸ Hockney, D. *Op cit*, 1994, pág. 215.



Ilustración 290. David Hockney. *El mar en Malibú*. 1988.



Ilustración 291. David Hockney. *La barandilla*. 1990.

3.6. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA EN LOS NOVENTA.

3.6.1. FOTOGRAFÍAS CON LA RC-470 DE CANON.

3.6.2. LA CÁMARA DE PLACA. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA QUÍMICA.

3.6. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA EN LOS NOVENTA.

"Solo volvería a la fotografía si me sintiera capaz de avanzar en otra dirección."³⁴⁹ Con esta rotunda frase David Hockney daba por concluidas sus investigaciones con la fotografía compuesta durante la década de los años ochenta.

Esta declaración es, desde nuestro punto de vista, algo exagerada. Si bien es cierto que la etapa en la que más trabajó con fotografía corresponde a los años de experimentación con la fotografía compuesta, Hockney ha usado este medio durante toda su carrera y nunca se ha desligado de él. Incluso hoy en día, en plena era post fotográfica, sigue reflexionando sobre las implicaciones que tiene la fotografía digital en nuestra cultura como más adelante se verá.

En los años noventa se produce una vuelta a la fotografía. Hockney retoma el interés por el medio, investigando sobre nuevas líneas relacionadas con los límites del dispositivo. Esta vuelta a la fotografía no será tan intensa y fructífera como la que desarrolló durante los años ochenta, aun así, supone una etapa de gran interés que debemos considerar.

La ferviente atracción de Hockney por los dispositivos electrónicos de creación de imagen hizo que siempre se sintiera atraído por las novedades tecnológicas que iban surgiendo en el momento. Tras las experiencias con el ordenador, el fax, la fotocopidora y las impresoras láser, el autor se interesó por ciertos sistemas de vídeo y por las incipientes cámaras digitales que se estaban comenzando a desarrollar.

En estos años Hockney estaba desarrollando una intensa labor como escenógrafo que le mantenía muy ocupado. Durante esta intensa labor como escenógrafo el autor se ayuda en numerosas ocasiones de cámaras de vídeo para documentar sus trabajos. En 1987, se ocupó del montaje, en Los Ángeles, de la ópera de Wagner *Tristan e Isolda*. Unos años después, en 1992, se ocupará de diseñar la escenografía y el vestuario de *Turandot* de Puccini con ayuda de Ian Falconer, cuyas representaciones tendrán lugar en 1992 y 1993 en la Ópera de Chicago y la Ópera de San Francisco respectivamente. Casi al mismo tiempo, Hockney desarrollaría también la escenografía y vestuarios de *La mujer sin sombra* (*Die Frau Ohne Schatten*) para la Royal Opera de Londres.

La gran actividad escénica hace que Hockney se vuelva replantear las viejas cuestiones sobre el espacio de representación que siempre le habían preocupado. Tanto en el desarrollo de estas óperas como en la obra pictórica y gráfica que realiza en esta época pone en práctica una serie de ideas sobre la representación espacial que le interesaban.

De nuevo surgen las reflexiones sobre el cubismo y la fotografía. Estas ideas le llevaron leer el libro de Linda Henderson *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*³⁵⁰, un ensayo que despierta en él un gran interés por otros modos de representación

³⁴⁹ Joyce, P. *Op Cit*, 1999, pág. 168.

³⁵⁰ Henderson, L. *Op. Cit.* 1983.

geométricos no perspectivos. Entonces el autor se interesará por las geometrías no euclidianas, concretamente en la geometría fractal. Consecuencia directa de estas reflexiones sobre el espacio de representación, es el alejamiento del espacio ilusionista que se percibe en la obra de estos años.

Por otro lado, la intensa experimentación con la electrografía y con el fax art, tienen como consecuencia una mayor tendencia a la abstracción en su obra. El predominio de elementos geométricos, la utilización superficies planas y las numerosas soluciones gráficas que se perciben con claridad, tanto en su pintura como en los montajes escenográficos, están relacionadas con su interés por los nuevos medios electrónicos.

La estética claramente vanguardista de sus montajes operísticos. *Turandot* y de *La mujer sin sombra* son fruto directo de todas estas influencias.

3.6.1. FOTOGRAFÍAS CON LA RC-470 DE CANON.

Como hemos señalado, en este momento su labor como escenógrafo ocupa gran parte de su actividad creativa en Hockney, aun así va a ir apareciendo en él un renovado interés por la fotografía. Su afán por explorar nuevas innovaciones gráficas hará que se interese por ciertos modelos de cámaras digitales.

El atractivo que para él suponían los procesos de impresión y las nuevas tecnologías digitales llevaron a Hockney a realizar, en el verano de 1990, un curso de técnicas digitales y sistemas de impresión. Durante la asistencia a este taller fue informado del desarrollo de un modelo de cámara Canon compatible con su impresora láser. Se trataba de una rudimentaria cámara fotográfica digital, la *Canon RC 470 Still video*.

La denominación *Still Video* empleada por el fabricante nos da una idea del estado en el que se encontraba la categorización de este tipo de dispositivos en ese momento. En el entorno de la fotografía pre-digital era difícil establecer claramente si se trata de una cámara de vídeo o de fotografía por lo que optaron por denominarla *Still Video* (vídeo estático).³⁵¹

Las características de este dispositivo hacen que en la actualidad se hubiese denominado sin ningún género de dudas cámara fotográfica digital ya que obtenía imágenes estáticas como resultado. Usaba como receptor de imagen un CCD de media pulgada con una resolución de 360.000 píxeles, disponía de dos posibilidades focales, un gran angular y un discreto teleobjetivo, tenía un flash automático incorporado, autofocus, balance de blancos automático, y el registro de imágenes se producía gracias a un disco magnético. Se trataba por tanto, de una de las primeras cámaras digitales comercializadas de uso popular.

³⁵¹ Hoy en día tampoco está demasiado clara esa distinción, de hecho casi todos los modelos de las llamadas cámaras fotográficas digitales nos permiten grabar vídeo y un buen número de cámaras de vídeo nos permiten capturar imagen estática. Las fronteras entre medios son cada vez más difusas tendiendo a sistemas de cámara multitarea.



Ilustración 292. Canon RC 470 Still video

Gracias a un accesorio esta cámara podía concretarse con su impresora láser lo que permitía al artista imprimir imágenes fotográficas de una manera sencilla y directa. Hockney podía modificar el tamaño de impresión y variar los tamaños de las imágenes finales, algo que en su momento suponía una auténtica novedad.

*"El registro del color era diferente no se utilizaba película sino un registro digital; después colocabas el disco en una pequeña máquina conectada a la impresora y podías imprimir las fotografías prácticamente al tamaño que quisieras. Si imprimías cuatro imágenes en un mismo papel el resultado era más nítido y los colores parecían más intensos y menos fotográficos [...] Me sorprendió la intensidad del color resultante; en efecto, todos se daban cuenta de que se trataba de una manera distinta de hacer fotos en color, un proceso que no tenía nada que ver con la fotografía en el sentido tradicional."*³⁵²

Resultado de este primer ensayo con la cámara de Still Video es la serie *40 SNAPS of my house*, de agosto de 1990, consistente en un conjunto de fotografías del interior de su casa. Cuarenta instantáneas realizadas en su entorno doméstico.

Este nuevo acercamiento a la fotografía sorprende por su elocuencia, se trata de una fotografía sencilla, una fotografía esencialmente directa, purista, en la que el autor se limita a organizar elementos pre-existente gracias al encuadre y al color y se aleja de los grandes cuestionamientos descriptivo-espaciales presentes en los *composites* realizados solo tres años antes.

Estas imágenes destacan por varios motivos: la gran saturación de color que producía el sistema de impresión láser. El tipo de encuadres muy fragmentados y el interés por los detalles domésticos y cotidianos. Todas estas características dotan a esta serie de un planteamiento eminentemente Pop y en las que vemos cierta relación con el acercamiento a lo cotidiano que ya habíamos visto en los *Diarios de China* de 1982.

³⁵² Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 206.



Ilustración 293. David Hockney. *40 pix of my house with a video camera*. 1990.

La serie *40 SNAPS of my house* tiene una sensibilidad hacia el color que no se puede dejar de relacionar con los trabajos de los grandes maestros de la fotografía en color americana. En este trabajo nos parece percibir de nuevo ciertos nexos con autores como William Egglestone, Stephen Shore, o Edward Rusha. Con este último las relaciones son algo más notables ya que no sólo se dan ciertas coincidencias en la temática sino que también coincide en la organización de la obra en cuadrícula tan habitual en Rusha y también en Sol Lewit.

El interés por la instantánea se evidencia en el propio título, algo que resulta llamativo en Hockney cuyo trabajo fotográfico casi siempre se había caracterizado por el uso de procesos dilatados, por una enorme preparación de la toma y una gran reflexión en la imagen, quizás por este motivo el resultado resulta tan fresco y vivo.

Otro magnífico trabajo realizado con la Canon Still Video es la serie *Visitors*. Entre 1990 y 1991, Hockney se propuso retratar a todas las personas que se acercaban a su estudio por los motivos que fueran. El resultado es un ejercicio sistemático de retrato en el que usaba una metodología conceptual preocupada por lo documental y el archivo cotidiano y que recuerda a ciertas prácticas presentes en la fotografía contemporánea.



Ilustración 294. David Hockney. 112 Los Angeles Visitors. 1990.

La metodología de trabajo era sencilla se trataba de retratos de cuerpo entero, en una pose muy frontal, siempre situaba a las personas en la misma posición, de pie y delante de un cuadro titulado *La carretera de la costa del Pacífico y Santa Mónica* de 1990³⁵³.

Hockney retoma aquí la técnica de la fotografía compuesta. Realizaba cinco instantáneas comenzando por la cabeza y acabando en los pies. Posteriormente imprimía las copias en DIN-A4 en su impresora láser Canon CLC500 que finalmente ensamblaba.

Durante un periodo de unos tres meses llegó a fotografiar a unas 112 personas con este método. Los personajes eran variopintos, amigos, galeristas, periodistas, repartidores, fontaneros, etc. Estos retratos eran agrupados a su vez en series de dieciséis, el resultado visual es un catálogo de personajes de gran unidad formal con elementos comunes como la frontalidad, la repetición o los fondos como nexo. En la serie *Visitors* percibimos ecos de la clásica objetividad de Sander, o de la contemporánea obsesión por el retrato postmoderno de Thomas Ruff o William Wearing.

³⁵³ Para no interrumpir esta serie de retratos David Hockney tuvo que pintar un cuadro similar al mencionado cuando se llevaron el original para una exposición.

El montaje en grupos de dieciséis personajes dota a la obra de un ritmo visual muy marcado y repetitivo que nos llega a recordar a la seriación formal de Muybridge, o a ciertas prácticas vanguardistas basadas en la repetición, no en vano Kay Heimer llega a relacionar esta obra con los cadáveres exquisitos realizados por los surrealistas³⁵⁴.

Visitors supone una de las pocas ocasiones en las que Hockney retrata personajes anónimos, el procedimiento de retrato aleatorio es muy poco común en su obra. Siendo el retrato uno de los ejes principales en la obra de nuestro autor casi siempre había retratado a personas conocidas amigos, galeristas, familia, etc. En este caso, se trata de un ejercicio de retrato con implicaciones muy diferentes. Una vez más Hockney vuelve a sorprendernos por la calidad y contemporaneidad de sus propuestas como fotógrafo.



Ilustración 295. David Hockney. 112 Los Angeles Visitors (detalle). 1990.

³⁵⁴ Livingstone, M. y Heymer K. *Op Cit*, 2003, pág.186.



Ilustración 296. David Hockney. 112 Los Angeles Visitors. 1990-1991.

Otro ejemplo del uso de fotografía digital en Hockney lo encontramos en la serie realizada en 1990 titulada *16 fotografías para mostrar el orden*. Ese trabajo consta de 16 instantáneas que realiza David Hockney para explicar a Collin Ford, director del museo de Fotografía de Bradford, como el desorden puede transformarse en orden gracias a la composición y los márgenes del medio fotográfico.

Como ya hemos comentado en este momento Hockney estaba muy interesado en los modos no euclidianos de representación. Las ideas del espacio fractal y de cómo este tipo de estructura espacial puede parecer en un primer momento desordenada, le seducía enormemente. La serie mencionada no es más que un intento de explicar de un modo simple ciertas teorías sobre el espacio fractal. *"En la geometría Euclidianas existen formas y figuras perfectas como el cubo. En la geometría fractal, la definición de una forma perfecta se acerca mucho más a la naturaleza. Nos sorprendería ver nuestros pulmones como cubos perfectos, pero en geometría fractal pueden verse como formas perfectas."*³⁵⁵

Esta serie preocupada por el orden y por la retícula como factor organizador nos vuelve a recordar a los trabajos de Sol Lewit con los que comparte ciertos intereses. También vemos en esta serie como la fotografía transforma la realidad redimensionando lo cotidiano, una cualidad propia de los procesos más fotográficamente puristas.

³⁵⁵ Hockney, D. *Op Cit.* 1994, pág. 206.



Ilustración 297. David Hockney. 16 Fotografías para mostrar el orden. 1990.

Si en los grandes collages y composiciones fotográficos que Hockney desarrolló en los ochenta se perciben planteamientos espaciales cercanos al espacio topológico, en los trabajos de los noventa parece que Hockney busca un nexo que relacione su fotografía con ciertas cualidades del espacio fractal.

3.6.2. LA CÁMARA DE PLACA. VUELTA A LA FOTOGRAFÍA QUÍMICA.

Su continúa experimentación con la representación, lleva al autor a volver a experimentar con la fotografía analógica en el año 1995. Este nuevo acercamiento al medio es poco conocido y dista en gran medida de las prácticas con la fotografía que hemos visto hasta ahora.

A lo largo de todo su trabajo hemos comprobado el atractivo que Hockney siente hacía los engaños visuales y los trampantojos que la perspectiva puede provocar. La versión del grabado de Hogarth, *Los provechosos conocimientos de Kerby* que Hockney realizó en 1975, citado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, es, quizás, el ejemplo que resume el interés por la representación que acompaña al autor durante toda su carrera.

Las deformaciones que el método perspectivo trae consigo y la posibilidad de manipular las leyes de la perspectiva son recursos usados en múltiples ocasiones por Hockney. En su labor como escenógrafo, en su pintura, en su fotografía e incluso en los trabajos con fax y fotocopiadores se perciben continuos ejemplos de estos juegos visuales con deformaciones de elementos y engaños perceptivos.

En ese afán por replantearse los elementos fundamentales de los métodos de representación, David Hockney recurre ahora al uso de una cámara técnica de gran formato. Este tipo de cámara, también denominada cámara de placas, permite toda una serie de deformaciones perspectivo-ópticas del objeto a la hora de fotografiar. El uso de la cámara técnica pone de manifiesto el carácter puramente convencional de la imagen fotográfica.

Hockey opta por experimentar con una cámara técnica de 8X10 pulgadas. El uso de estos modelos de cámaras requiere de una gran pericia como fotógrafo, ya que es necesaria una compleja labor, tanto de medición de la luz, como de ajustes de encuadre y composición. Sin ningún lugar a dudas el uso de la cámara técnica supone una práctica fotográfica muy profesionalizada, algo que da una idea del conocimiento de técnica fotográfica del autor.

Este tipo de cámaras permite utilizar diversos modelos de respaldos, así podemos usar respaldos para película tradicional (negativo o diapositiva), Hockney usará película negativa de color, respaldos Polaroid (normalmente se usan para pruebas) y actualmente respaldos digitales.

El autor encuentra en este sistema importantes ventajas, principalmente se siente atraído por la calidad de la imagen y por la capacidad de corrección de perspectiva, gracias al tamaño del negativo la calidad final de estas imágenes es insuperable. La otra gran ventaja de este sistema de cámara es la capacidad de corregir líneas de fuga, dado que permite gran movilidad tanto del plano focal como del plano de la lente.

*"Se hacían las composiciones con mucho cuidado, y se planteaban juegos sobre lo que vemos frente a lo que pensamos que vemos. En el caso de El estudio (16 de marzo de 1995) puedes ver dos pinturas y un suelo. Hay un caballete sosteniendo un cuadro, y algunos objetos en el suelo, pero es simplemente el suelo. Y probablemente, debería llevarte un tiempo darte cuenta de ello."*³⁵⁶

La fotografía *The Studio*, de 1995, define claramente los intereses de Hockney en este momento. Se trata de un complejo engaño visual, un trampantojo, al observar la composición no se distingue que parte de la imagen corresponde al cuadro pintado, al objeto real, al suelo del estudio. Se trata de un conjunto de engaños visuales muy efectivos e interesantes.

No es la primera vez que David Hockney recurre al *trompe l'oeil*. El interés por el límite de lo representado siempre estuvo presente en su obra. Recordemos los ejemplos, ya citados, *Figure in a flat style* (1961), *Tea Painting in an ilusionistic Style* (1961), o el grabado *The Polish Royal Family* de la serie *Ubu rey* (1966).

³⁵⁶ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 193.



Ilustración 298. David Hockney. *The Studio*. 1995.

En su obra de los años ochenta encontramos diversos ejemplos de prácticas en las que se entremezclan diferentes tipos de representación. Varios son sus *composites* en los que incluye imágenes de lienzos pintados, entre los que podríamos destacar *Unfinished Painting in Finished Photograph(s)*. También en su pintura recurre con frecuencia a la inclusión de imágenes en el interior de sus cuadros, *Gregory durmiendo*, de 1984, ilustra esta afirmación.



Ilustración 299. David Hockney. *Unfinished Painting in Finished Photograph(s)*. 1982.



Ilustración 300. David Hockney. *Gregory Durmiendo*. 1984.

Pero el antecedente más importante y que derivó en el uso de la cámara técnica lo encontramos en la fotografía digital *Painted Environment I* (1993). Esta imagen supone un destacado ejemplo de engaño visual que señala hacia dónde se dirigen los intereses de Hockney. El autor situó un cuadro en una esquina de su estudio en el cual había pintado el suelo y la pared. De este modo al observar la imagen resultante cuesta trabajo distinguir si se trata de una pintura o una fotografía. Este caso, realizado con su *Canon Video Still Camera*, tenía una resolución tan baja que al ampliar la imagen no satisfacía a Hockney. El problema de la calidad de reproducción es lo que le hizo plantearse trabajar con cámara de placa. La fotografía de gran formato se reveló especialmente adecuada para desarrollar sus investigaciones sobre el espacio representado y el uso del trampantojo.



Ilustración 301. David Hockney. *Painted Environment I*. 1993.

El uso de la cámara de gran formato derivó en su serie *Snail Space* un proyecto de 1995 en el que Hockney combina pintura, escultura e iluminación. Unos grandes lienzos eran apoyados en la pared, a continuación el autor pintaba el suelo situado justo en el límite de los cuadros lo que producía un efecto de extensión del cuadro. Utilizaba unas pequeñas piezas cúbicas y cónicas que situaba también en el piso, a continuación todo esto era iluminado con proyectores de iluminación *Varilight*, (proyectores que se usan habitualmente en conciertos y permiten variar la intensidad y el color gracias a una mesa de control de iluminación).

Todo el trabajo se fotografiaba con la cámara de gran formato y se ampliaba a gran tamaño. Hockney decidió también filmar los espacios, para lo que utilizó una *Betacam Digital*, el sistema de vídeo con la mejor calidad de aquel momento.

Snail Space es un trabajo de naturaleza mixta. Por un lado, la obra se materializaba en soporte fotográfico de alta calidad gracias a la cámara de gran formato. Por otro lado, se exponía todo el montaje, con los lienzos, el suelo pintado y los proyectores de luz. La iluminación iba cambiando con lo que el aspecto de la obra variaba en tiempo real, todo esto hacía que la obra tuviese un carácter tridimensional muy relacionado con sus trabajos escenográficos. Hockney denominó a todo su proceso como *Painting as Performance*.





Ilustración 302. David Hockney. *Snails Spaces, painting as performance*. 1995-1996.

"Entonces decidí experimentar con un controlador de imagen por ordenador del tipo de los que se usan en los conciertos de música pop, con lo que cambiaba físicamente la apariencia del color sobre el cuadro; Se necesitaba una estancia oscura; también disponíamos de un programa de ordenador que modificaba la luz cada ocho minutos, lo llamé Painting as Performance."³⁵⁷

Hockney juega, una vez más, con los límites de la representación, con el engaño visual, con la perspectiva como sistema. Estas prácticas fotográficas que se replantean las reglas de la perspectiva están adquiriendo mayor interés por parte de diversos creadores en los últimos años algo que quizás tenga que ver con cierta revisión posmodernista del medio.

³⁵⁷ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 194.



Ilustración 303. David Hockney. *Photography is dead: Long Live painting*. 1995.

El final de la década de los noventa supone una vuelta a la pintura. A partir de 1997, se muestra interesado en pintar grandes paisajes compuestos por varios lienzos. Su fotografía *Photography is dead: Long Live painting*, supone el colofón de sus trabajos con fotografía además de una verdadera declaración de intenciones no carente de ironía.

En 1997, tiene lugar en el museo Ludwig de Colonia la mayor retrospectiva de la obra fotográfica de David Hockney. Esta institución posee una de las mejores colecciones de fotografía contemporáneas del mundo. Una exposición de este calibre supone, sin ningún género de dudas, el reconocimiento a la importancia de la obra fotográfica de David Hockney.

3.7. EL CAMBIO DE MILENIO. *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

3.7.1. RETRATOS CON CÁMARA LÚCIDA.

3.7.2. PRINCIPALES PLANTEAMIENTOS PROPUESTOS EN *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

3.7.2.1. Cuestiones sobre la introducción de *el Conocimiento Secreto*.

3.7.2.2. La pruebas documentales aportadas por Hockney.

3.7.2.3. Sobre la prueba textual.

3.7.2.4. Sobre la correspondencia.

3.7.3. OPINIONES DISCREPANTES.

3.7. EL CAMBIO DE MILENIO. *EL CONOCIMIENTO SECRETO.*

Si durante los años noventa David Hockney mostró un especial interés por métodos de creación altamente tecnológicos, (ordenadores, fotografía digital, cámara fotográfica de gran formato, sistemas de video grabación, sistemas de iluminación informatizados), el siglo XXI trae consigo un cambio esencial en los intereses del autor. El cambio de milenio supone, para él, una vuelta a métodos tradicionales de representación, algo que puede resultar paradójico ya que coincide con la gran popularización de las tecnologías digitales en los entornos creativos. Tras un periodo de investigación con nuevos medios y herramientas, Hockney regresa a métodos pictóricos ortodoxos.

Ya en los últimos años de la década de los noventa se percibe en él un renovado interés por géneros, que podríamos denominar, tradicionales. Comienza a pintar grandes paisajes, retoma el retrato (si bien se podría afirmar que este género es una constante en su obra), se interesa por la acuarela, una técnica con la que apenas había trabajado, y por supuesto sigue dibujando con habitualidad.

Este paso de la alta tecnología a la simplicidad de las técnicas tradicionales le lleva a replantearse ciertas cuestiones sobre la presencia que la técnica tiene en los métodos pictóricos ortodoxos. Cuestión que a menudo pasa desapercibida debido a la aparente sencillez de estos procesos.

Si algo se ha podido comprobar a lo largo del presente trabajo es que Hockney siempre se ha planteado las relaciones entre las herramientas de creación iconográfica y las consecuencias que estas tienen en los modos de representar. Parece que el autor tiene la necesidad de experimentar de primera mano las cuestiones formales que dan lugar a las evoluciones iconográficas en la representación.

En su juventud se propuso aplicar en su obra diferentes acercamientos a la representación pictórica presentes en la historia del arte. Recordemos los ya citados *Egyptian Style*, *Illusionistic Style* y *Flat Style*.

Durante los años sesenta y setenta, su interés se centró en los modos protorrenacentistas de representación, que dieron como resultado su estilo pictórico más celebrado y reconocible. Cuadros de inspiración claramente gótica y primitivo renacentista, en los que el autor se cuestiona la evolución y desarrollo del perspectivismo.

La crisis del perspectivismo y la evolución de la pintura hacia otros modos de representación serán objeto de su interés desde mediados de los años setenta del siglo XX. En este momento el cubismo y concretamente la obra de Picasso se convertirán en centro de sus preocupaciones representativas. Parte de todas esas reflexiones le llevan a la fotografía dando lugar a todas las propuestas de fotografía cubista que ya hemos analizado con detalle a lo largo de esta investigación.

Durante la década de los noventa del siglo XX, tuvo lugar la incursión en entornos digitales, obteniendo unos resultados de enorme interés aunque bastante desconocidos por el público en general.

El círculo se cierra con el cambio de siglo, Hockney retoma modos más tradicionales de representación. Son, precisamente, estos procedimientos clásicos los que le llevan a cuestionarse profundamente el uso de herramientas por parte de la pintura. Se plantea entonces la posibilidad de que ciertos sistemas ópticos de ayuda al dibujo estén presentes en la evolución de la iconografía occidental con más asiduidad de lo que en principio pudiera parecer.

A raíz de una exposición de Ingres³⁵⁸ en la National Gallery que tuvo lugar en 1999, Hockney comienza a darle vueltas a la idea de que este autor pudiera utilizar algún tipo de instrumento óptico para realizar sus obras. Comienza entonces a interesarse por los dispositivos visuales existentes en la época victoriana para ratificar su sospecha. Entonces Hockney comienza a experimentar con estos dispositivos realizando dibujos y apuntes para posteriormente compararlos con los trabajos de Ingres. Sus investigaciones van más allá y comienza a investigar en sistemas de ayuda al dibujo anteriores a la fotografía, experimenta con ellos y obtiene unos resultados sorprendentes.

El uso de la cámara lúcida, la cámara oscura, y otros sistemas de dibujo en su propia obra le llevan a desarrollar toda una teoría sobre el uso de tecnologías por parte de los grandes maestros de la pintura, una idea que quedará plasmada en su polémico libro de 2001, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*.³⁵⁹

Comienza aquí una aventura especialmente interesante en la carrera de Hockney que culminará en un intenso trabajo teórico-práctico, cuyo argumento central presupone que el uso de instrumentos ópticos está directamente vinculado con la evolución del arte desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Según la teoría del autor los grandes maestros de los siglos XV, XVI y XVII, ocultaban como secretos de la profesión el uso de estos instrumentos de ayuda.

El presente capítulo supone un breve análisis crítico del texto de Hockney.

³⁵⁸ Aaron Scharf ya nos habla del uso del daguerrotipo por Ingres, este recurría a esta técnica para la ejecución de retratos de manera habitual en la década de los años 40 del siglo XIX. Scharf llega a percibir un cambio de estilo a raíz de usar esta técnica fotográfica. Es de suponer que si el pintor británico sí usaba el daguerrotipo de forma habitual pudiese haber utilizado otros instrumentos ópticos de la época. Scharf, A. *Op. Cit.* 2005, pág. 52.

³⁵⁹ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001.

3.7.1. RETRATOS CON CÁMARA LÚCIDA.

En el año 1999, tras la visita a la exposición de Ingres, antes mencionada, crece en Hockney la sospecha de que el autor podría haber usado algún instrumento, probablemente una cámara lúcida, para realizar sus retratos.

La cámara lúcida, también denominada cámara clara, es un pequeño artilugio usado como ayuda al dibujo durante los siglos XVIII al XIX. Consta de un pequeño prisma de vidrio montado sobre una barra metálica. Los rayos de luz procedentes de la escena atraviesan el prisma y acaban sobre la superficie de papel donde el dibujante puede perfilar las líneas de la proyección. Aunque el principio básico de este instrumento es muy sencillo, su uso es más complicado de lo que inicialmente parece, requiriendo gran pericia y destreza como dibujante ya que en la mayoría de las ocasiones la proyección es muy débil siendo mucho menos luminosa de lo que se podría pensar.

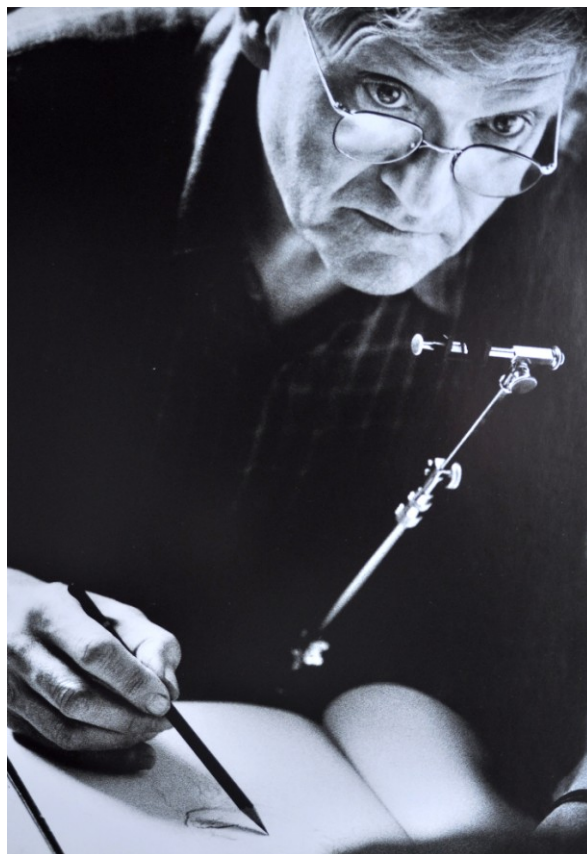


Ilustración 304. David Hockney dibujando con cámara lúcida. 2001.

El proceso de dibujo requiere bastante estatismo tanto para el dibujante como para el modelo razón por la cual las imágenes obtenidas gracias a cámara lúcida, recuerdan formalmente a los retratos fotográficos de las primeras décadas del medio.

Hockney cree ver en la obra de Ingres la utilización de algún tipo de instrumento, esta sospecha se deriva de su propia experiencia como artista, por esta razón se decide a experimentar con la cámara lúcida. Hockney, en su primera etapa, se servía de la fotografía

para realizar sus retratos lo que dotaba a sus personajes de un carácter fríamente Pop y directamente vinculado con el uso de la fotografía como fuente. El autor de Bradford encontraba algo formalmente familiar en el procedimiento de Ingres. Además, no debemos olvidar que el uso del daguerrotipo en Ingres está documentado³⁶⁰.

Hockney observó que la parte correspondiente al rostro en los retratos de Ingres estaba trabajada de un modo diferente al resto del dibujo. Las caras eran más delicadas y suaves, por el contrario, el dibujo del tronco era más enérgico y gráfico. Por otro lado, le sorprendía el gran estatismo de los retratos de pose firme e impasible. Casi todos los retratados aparecen sentados. Le parecía percibir cierta contradicción entre el aspecto estático de los personajes y los fondos naturales en los que estaban situados.

Ya en 1999 casi tres años antes de la publicación de *El conocimiento secreto* Paul Joyce habla del interés de Hockney por la cámara lúcida y de la influencia de ésta en la obra de Ingres:

*"He examinado detenidamente el catálogo. Por ejemplo, estuve observando sus dibujos de la Villa Medici, en los cuales puso fondos de otras obras. Probablemente estén hechos con cámara oscura. Dibujando a esta dama escocesa, debió emplear muchísimo tiempo en la cabeza, y el cuerpo debió ser dibujado bastante rápido. Se puede ver la línea. Ella está sentada en una silla en su estudio, pero en cambio se supone que está en Roma, él puso detrás la Villa Medici que había copiado de un dibujo previo, un dibujo pequeño. Se puede ver este dibujo bastante claramente en las vistas de Roma de Ingres."*³⁶¹



Ilustración 305. Ingres. Mrs Charles Badham, neé Margaret Campbell. 1816.

³⁶⁰ Scharf, A. *Op. Cit.* 2005, pág 54.

³⁶¹ Joyce, P. *Op. Cit.* pág. 257.

Según Hockney, la parte del rostro podría haberse realizado con cámara lucida en cambio la figura estaría hecha a mano. El fondo podría ser ficticio, basado en alguno de los numerosos dibujos de paisaje que había realizado durante su vida, lo que explicaría la sensación de superposición entre figura y fondo. Con esta teoría insinuaba que Ingres realizaba montajes por combinación del mismo modo que hoy en día *photoshop* nos permite combinar fotografías de distinto origen.

*"Fue Delaroche, el gran rival de Ingres, el que exclamó al ver un daguerrotipo <<desde hoy la pintura ha muerto>>. Quizás él pensó que lo químico remplazaría a la mano. Fue, por supuesto, una declaración profética, el lenguaje común la aceptó como una verdad evidente. Pero no es una verdad para todas las épocas, para mí está clarísimo que el periodo de la fotografía química se ha acabado. La cámara se está rindiendo a la mano, a esas manos que manejan los ordenadores. Hemos entrado en la era post-fotográfica. Para un artista es el momento más excitante posible."*³⁶²

La era post-fotográfica no deja de ser una vuelta a la pintura, el automatismo fotográfico está dando paso al exceso de retoque digital propiciado por la tecnología. La fotografía digital está adquiriendo unos tintes claramente pictorialistas, hasta el punto de que podríamos hablar de una suerte de "Neopictorialismodigital". Sin lugar a dudas los procesos de postproducción digital están más relacionados con la pintura clásica que con la fotografía pura.

3.7.2. PRINCIPALES PLANTEAMIENTOS PROPUESTOS EN *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

A finales de los noventa Hockney se plantea hasta qué punto el uso de dispositivos ópticos y mecánicos por parte de los grandes maestros de la pintura fue algo habitual. Esa idea empezó a preocuparle y durante los años 1999, 2000 y 2001 no dejó de investigar en ello. En *El Conocimiento Secreto*, editado en 2001, el autor resume sus teorías que supusieron un auténtico revuelo en el mundo del arte.

La obra consta de cuatro partes, que vamos a analizar someramente. Una introducción en la cual se hace una declaración de intenciones, una segunda parte realmente interesante e ilustrativa que el autor denomina *La prueba visual*, en la tercera parte introduce ciertos textos que le han servido para llegar a sus conclusiones y que denomina *La prueba textual*, y por último Hockney nos muestra en una última parte la correspondencia que intercambié durante la realización de sus investigaciones con otras personas interesadas en el tema.

3.7.2.1. CUESTIONES SOBRE LA INTRODUCCIÓN DE *EL CONOCIMIENTO SECRETO*.

A partir del siglo XV se produce un gran cambio en la pintura occidental, el Renacimiento y la profunda renovación de inspiración clásica trae consigo la aparición de la perspectiva.

³⁶² Joyce, P. *Op. Cit.* 1999, pág. 258.

La evolución de la perspectiva es considerada como el principal factor responsable de la evolución de la pintura hacia un mayor realismo. Otro factor vinculado tradicionalmente al naturalismo y a la evolución de la pintura hacia esa tendencia, es el perfeccionamiento del uso de la técnica del óleo por parte de la pintura flamenca.

Para David Hockney, además de los factores ya citados existe otro elemento que explicaría la evolución de la pintura: el perfeccionamiento y mejora de las ópticas en los siglos XIV y XV.

Aunque se tiene certeza de que el gran desarrollo de la óptica coincide con el cambio de paradigma que propicia el Renacimiento, es un factor tradicionalmente ignorado por la historia del arte. En el Renacimiento se redescubren y se desarrollan métodos que mejoran enormemente las calidades ópticas, así la luminosidad, los diseños y las calidades de las lentes experimentan un notable cambio. El trabajo con el vidrio se perfecciona notablemente tanto en Italia como en Flandes, y todo ello contribuye a una mejora y expansión de toda clase dispositivos ópticos como gafas, microscopios, telescopios, espejos, etc.

Hockney parte de la idea de que desde principios del siglo XV hasta el siglo XIX un gran número de artistas occidentales utilizaron instrumental óptico como ayuda al dibujo. Eso explicaría el gran cambio en la representación que se produce a partir de siglo XV, el uso de lentes sería, por tanto, una práctica común ocultada como secreto gremial.

A la hora de exponer sus puntos de vista Hockney subraya su condición tanto de artista como de pintor. Este posicionamiento, sin duda, le ayuda a eludir en cierta medida una serie de lagunas teóricas presentes en su libro; por otro lado, esta condición, podría ser interpretada como la reivindicación de un acercamiento al Arte basado en la experiencia del creador de imágenes frente a la predominante visión de historiadores y teóricos.

*"Como la mayor parte de los pintores, supongo, cuando miro una pintura me intereso tanto en <<cómo>> se pintó como en <<qué>> dice o <<por qué>> se pintó (estas preguntas por supuesto, están relacionadas). Tras haberme esforzado por usar la óptica, me encontré que entonces miraba los cuadros de una manera nueva. Podía identificar las características ópticas y, con gran sorpresa mía, parecía que podía verlas en la obra de otros artistas, i y tan lejos como la década de 1430! Pienso que esto sólo se ha hecho evidente a finales del siglo XX. Se necesitaba una nueva tecnología, sobre todo el ordenador para verlo."*³⁶³

El punto de partida del autor incide en los aspectos operativos observados desde su propia experiencia. Como pintor le parece detectar la presencia del uso de la óptica en los cuadros de los grandes maestros y para validar su teoría Hockney efectúa un ilustrativo recorrido visual por la historia de la pintura occidental.

Así, utilizando una metodología iconológica acumulativa que recuerda a las teorías de Aby Warburg³⁶⁴, Hockney sitúa en una pared de su estudio un gran número de reproducciones

³⁶³ Hockney, D. *Op Cit.* 2001, pág. 13.

³⁶⁴ Aby Warburg (1866-1929). Fue un historiador alemán célebre por la enorme influencia que su método iconológico en el análisis del arte. Su método se basa una confrontación acumulativa de imágenes

de cuadros ordenados por épocas, el mural se inicia con la reproducción de un mosaico bizantino del año 1149, un tipo de representación que Hockney denomina pre-óptica, para a continuación situar reproducciones de obras pertenecientes a los siglos XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII (de este siglo apenas hay imágenes) y XIX. Finaliza con un cuadro de Van Gogh al que considera ejemplo de características Post-ópticas.



Ilustración 306. David Hockney. *Gran Pared*. 2000.



Ilustración 307. David Hockney. *Gran Pared (detalle)*. 2000.

pretendiendo poner en valor la importancia de la forma y de la estructura compositiva en obras figurativas frente a acercamientos textuales o culturales de base historicista.

En sus teorías se percibe la clara influencia de Nietzsche, por su parte Warburg supone una de las influencias más notables en la obra de grandes teóricos del siglo XX como Walter Benjamin, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich o su contemporáneo y amigo Ernst Cassirer, entre otros. Su *Atlas Mnemosyne* es una acumulación de imágenes que pretenden ser el reflejo icónico de la memoria de la civilización occidental. Este Atlas está compuesto por elementos iconológicos de diversas procedencias que va desde reproducciones de obras maestras, pasando por diseños de alfombras, sellos, formas textiles, postales etc. Conforman un verdadero atlas de la imagen que pone en evidencia el carácter repetitivo de ciertas formas, composiciones y estructuras.

Hoy en día el instituto Warburg, sito en Londres, es una de las más importantes instituciones británicas de investigación sobre la imagen.

Desde nuestro punto de vista existe cierta analogía entre el método acumulativo de Warburg y la Gran Pared que usa Hockney como base de su estudio.

El filósofo e historiador Didi-Huberman analiza minuciosamente el trabajo de Warburg en su recientemente editado *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009.

La idea de Hockney no parece tan descabellada, existe una coincidencia temporal entre la evolución de la óptica y la tendencia a una representación basada en el cuadro ventana y el modelo perspectivo-óptico, ¿Se trata de hechos aislados?, ¿tienen que ver la mejora de las ópticas con el desarrollo de un mayor naturalismo?

A partir del uso de instrumentos ópticos en su propia obra al autor le parece distinguir la presencia, y la ausencia, de la óptica en los cuadros de los grandes maestros.

*"...Bruegel, el Bosco, Grünewald vienen de inmediato a la mente como artistas que no estaban involucrados en el uso directo de la óptica. Pero deben haber visto pinturas y dibujos hechos con ella, y quizás incluso proyecciones..."*³⁶⁵

Cuando Hockney cree ver el uso de la óptica en los grandes maestros quizás tenga razón, pero sería también razonable pensar que los grandes pintores habían aprehendido e interiorizado un sistema de representación lo que explicaría que no necesitasen usar literalmente las lentes para copiar la proyección, el mismo Hockney dice *"ver proyecciones equivale a usarlas"*.³⁶⁶

A veces los avances tecnológicos nos descubren aspectos de la realidad que nos pasaban desapercibidos o que comprendíamos de otro modo. Un ejemplo de esto sería cómo la fotografía nos descubrió aspectos del movimiento insospechados, como son la imagen congelada o los barridos fotográficos. Hoy cuesta creer que estas imágenes que representaban el movimiento fueran tan revolucionariamente sorprendentes en su momento. Se ha asimilado tan profundamente la representación del movimiento fotográfico que parece percibirlos sin necesidad de cámara, cuando realmente se trata de una sensación inducida por el conocimiento del dispositivo.

El naturalismo basado en el modelo perspectivo-óptico está tan asimilado por nuestra cultura que nos parece el modo natural de ver, pero como ya dejó claro Panofsky³⁶⁷, se trata de un modelo aprendido. La teoría de Hockney incide en el uso literal de la lente como ayuda, en cambio, desde nuestro punto de vista, ese uso no tiene por qué ser real sino más bien inducido por un método de dibujo bien asimilado. *"Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención"*³⁶⁸ decía Arheim.

3.7.2.2. LA PRUEBAS DOCUMENTALES APORTADAS POR HOCKNEY.

En *Argumento Visual*, la segunda parte de *El Conocimiento Secreto*, Hockney nos propone una serie de ejemplos con la intención de dar consistencia a su teoría. Esta parte es sin duda la más interesante del libro, en ella hace un recorrido visual por la historia de la pintura desde el siglo XIV hasta nuestros días, que dan pie a una serie de reflexiones muy sugerentes.

³⁶⁵ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 17.

³⁶⁶ Hockney, D. *Ibidem.* 2001.

³⁶⁷ Panofsky, E. *Op. Cit.* 1991.

³⁶⁸ Arheim, R. *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1995, pág.18.

Las reflexiones sobre el uso de las ópticas llevan a David Hockney a proponer un concepto que denomina "eyeballing"³⁶⁹ (traducido en la edición española por el desafortunado término "globoculación"). El autor usa este término para referirse al continuo movimiento del ojo en los procesos de observación. El ojo se mueve continuamente cuando miramos, recorriendo de forma continua el espacio visual. Un modo de percepción fragmentaria en la que es el cerebro el que reordena el espacio perceptivo. Para Hockney esta es la forma natural de observación frente al punto de vista único y estático que nos propone la perspectiva proyectiva.

*"El lector encontrará mi término eyeballing a lo largo de este libro. Con él quiero decir la manera en que un artista se sienta delante de un modelo y dibujado pinta un retrato usando sólo las manos y el ojo, nada más, mirando la figura y luego tratando de recrear el parecido sobre el papel o el lienzo. Al actuar de ese modo <<tantea>> la forma que ve delante de él"*³⁷⁰

Las obras de arte en las que, según su teoría, no se ha usado ningún tipo de dispositivo óptico que han sido realizadas "a ojo" tienden a describir un espacio más abierto y fragmentario que las obras en la que interviene algún dispositivo de ayuda al dibujo.

En el caso de las obras de Ingres las diferencias formales entre la cabeza y el cuerpo de los personajes representados hacen pensar a Hockney que se realizaron de manera diferente: Las cabezas con algún tipo de dispositivo de ayuda, el cuerpo, en cambio, por observación directa.

Para comprobar su teoría Hockney se propuso realizar una serie de retratos de los guardias de seguridad de la National Gallery con una cámara lúcida y compararlos con los dibujos de Ingres. Como antes hemos comentado el uso de la cámara lucida implica un periodo de aprendizaje, el sistema permite situar una serie de puntos claves del modelo a representar, referencias bastante exactas pero que sin duda requieren una labor posterior de dibujo por observación directa.

³⁶⁹ El término "Eyeballing" es difícilmente traducible al castellano, entre las propuesta posibles valoramos la posibilidad de traducirlo por *Echar un vistazo*, pero esta expresión no reflejaría la dimensión real del término. "Eyeballing" es la sucesión de micro movimientos incesantes que se producen en los procesos de percepción visual, ante la imposibilidad de encontrar un término en castellano hemos optado por utilizar el término en inglés.

³⁷⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 23.

Ilustración 308. David Hockney. *Retratos de Guardias*. 2000.



Ilustración 309. Ingres. Retratos. (1814-1834).

Después de realizar estos dibujos asistidos por la cámara lúcida y al compararlos con los dibujos de Ingres, Hockney se reafirma en su postura.

Tras la inclusión en su libro de una serie de pruebas visuales centradas en Ingres, Hockney continúa analizando los cambios en los modos de representación que se dan desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Intenta localizar elementos cuya forma, trazado o proceso hubiese sufrido un cambio brusco en pocos años. Sirviéndose de su “gran pared” observa la gran evolución de la representación a lo largo del siglo XVII. Le llama concretamente la atención la evolución de la representación de los ropajes y los tejidos.

Hockney observa cómo se producen ciertos cambios que mejoran la representación de detalles en las composiciones. Cambios que no afectan a los principios de la perspectiva lineal. A lo largo del XVII, se produce una mejora sorprendente de la representación de los objetos que integran el escenario perspectivo, las calidades de las texturas, los pliegues, las curvaturas, los degradados, los efectos de iluminación, etc. experimentan un avance sin precedentes.³⁷¹ ¿Podría este cambio responder a la utilización de dispositivos ópticos?

Entonces, Hockney hace una distinción entre imágenes obtenidas gracias a la perspectiva, frente a imágenes obtenidas gracias a dispositivos ópticos. El sistema de representación proyectivo de la perspectiva y la imagen de origen óptico tienen muchos elementos en común pero no son en absoluto lo mismo.

En opinión del autor el desarrollo de la perspectiva lineal es el primer paso, con ella se introducen técnicas que posibilitan una nueva forma de mirar, una nueva forma de concebir el espacio de representación en profundidad. Pero la perspectiva no deja de ser una innovación técnica.

³⁷¹ Tradicionalmente esta mejora que se produce en norte de Europa se ha relacionado con el uso de la pintura al óleo.

"...Conocemos una innovación técnica a comienzos del siglo XV: la invención de la perspectiva lineal analítica. Ésta proporcionó a los artistas una técnica para representar el retroceso en el espacio, con objetos y figuras dibujados a escala del modo en que los vería el ojo desde un punto de vista único. Pero la perspectiva lineal no permite pintar dibujos siguiendo los pliegues, ni los brillos en una armadura. La ayuda óptica sí lo haría, pero por lo general se da por sentado que la tecnología y el conocimiento no existieron hasta mucho tiempo después."³⁷²

Los dos métodos, la perspectiva lineal y la imagen de origen óptico, coinciden en cuestiones estructurales, por esa razón, en muchas ocasiones, han sido tratados como métodos análogos cuando en realidad no lo son, al compararlos Hockney busca dar coherencia a sus teorías.

Los ejemplos que nos propone son muy atractivos visualmente, algo que indudablemente beneficia a todo su desarrollo teórico y a la estructura final del libro. Entre estas propuestas cabría destacar la comparación de un fragmento de la obra del pintor del *Quattrocento* italiano Masolino da Panicale, *San Pedro cura a un tullido*, datada en torno a 1425, con la obra de Antonio y Piero Del Pollaiuolo (1468), *Santiago entre los santos Vicente y Eustaquio*. O la confrontación entre un fragmento de *Enrique el piadoso, duque de Sajonia* de Lucas Cranach el Viejo de 1514 con un detalle de la obra *El caballero en rosa* de Giovanni Battista Moroni de 1560.



Ilustración 310. Masolino da Panicale, San Pedro cura a un tullido, 1425.

Antonio y Piero Del Pollaiuolo, Santiago entre los santos Vicente y Eustaquio, 1468.

³⁷² Hockney, D. *Op Cit.* pág. 51.

Ilustración 311. L. Cranach el Viejo. *Enrique el piadoso, duque de Sajonia*. 1514.



Ilustración 312. G. Battista Moroni, *El caballero en rosa*, (Detalle de la obra).1560.

El perfeccionamiento en la representación de telas y ropajes tiene lugar en el transcurso de un periodo muy corto, unos cuarenta años. Para Hockney esto sería un claro indicio del uso de una nueva herramienta por parte de los pintores europeos.

Más adelante, Hockney compara la pintura italiana del siglo XV, más sintética y plana, con la pintura flamenca mucho más compleja, repleta de claroscuros, brillos e iluminaciones: "[...]el cambio al mayor naturalismo se produjo de repente a finales de la década de 1420 o comienzos de 1430 en Flandes. [...] ¿Por qué artistas como Campin o Van Eyck comenzarían de pronto a realizar cuadros <<de aspecto fotográfico>>?"³⁷³

El autor piensa que la respuesta podría encontrarse en los espejos cóncavos. Observa cómo este tipo de espejos aparecen en ciertos cuadros flamencos de la época. Dos de los ejemplos más significativos son *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck (1434) y en el *Tríptico de Heinrich Von Werl* de Robert Campin (1438). En ambos casos la presencia de este tipo de espejos es muy intrigante, los historiadores les han adjudicado normalmente valores simbólicos y alegóricos. Hockney observa que la aparición de estos espejos coincide con un aumento del naturalismo, razón por la cual, se aventura a establecer una relación vinculante entre ambas cuestiones. La teoría sobre los espejos es uno de los argumentos más discutidos en las propuestas de Hockney, como más adelante podremos comprobar.

³⁷³ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 71.

Ilustración 313. Van Eyck. El matrimonio Arnolfini, 1434.



Ilustración 314. R. Campin. Tríptico de Heinrich Von Werl. 1438.

Tras su hipótesis sobre el uso de espejos Hockney nos propone ciertas ideas relacionadas con la multiplicidad de puntos de vista que se observa en la pintura del siglo XV. Al autor le parece percibir un tratamiento desigual entre de las diferentes partes de la obra. Según su teoría objetos, rostros y detalles presentes en las pinturas del *Quattrocento* parecen haber sido realizado por separado para posteriormente ser agrupados en el cuadro.

Esta teoría se fundamenta en el hecho de que se perciben ciertos errores de perspectiva en la composición final del cuadro, errores solo justificables por la diversidad de puntos de vista en los elementos de la obra. "[...] *la composición no se ha construido de acuerdo con las leyes de la perspectiva lineal de un solo punto de vista, sino que tiene muchos puntos de vista diferentes, muchas ventanas diferentes al mundo; tiene una perspectiva <<multiventana>>*". ³⁷⁴

En este momento el autor llega a comparar este procedimiento, con sus propios composites, atreviéndose a confrontar *Pearblossom Highway* (1989) con el políptico *El cordero místico* de Van Eyck (1432). El resultado formal de la comparación no deja de ser sorprendente.

³⁷⁴ Hockney, D. *Op Cit.* pág. 71.



Ilustración 315. David Hockney. *Peralblosom Highway*. 1989.



Ilustración 316. Van Eyck. *Políptico del Cordero Místico*. 1432.

Siendo Hockney un pintor y no un teórico todas estas ideas demandaban en él una demostración empírica. Da la impresión de que el autor necesitaba que la práctica fundamentase sus teorías. Para ello valiéndose de un espejo cóncavo de uso doméstico, comprobó como éste era capaz de proyectar una imagen, la sorpresa fue mayúscula al observar que con un simple espejo se puede obtener una proyección con suficiente claridad como para ser dibujada.

Construyó entonces una gran cámara. Consistía en un pequeño habitáculo en el que podía introducirse para dibujar, ayudado por un espejo cóncavo y gracias a la oscuridad interior, podía obtener proyecciones de gran calidad de la imagen del exterior. Estas proyecciones eran dibujadas sobre papel.

Hockney realizó algunos retratos con este procedimiento que comparó con numerosos retratos de los siglos XV y XVI, comprobando que se producen similitudes estilísticas notables. El autor entonces percibe, como en un gran número de retratos de estos periodos, aparecen elementos limitadores del espacio como ventanas, alfeizares o repisas que encuadran a los personajes.

El trabajo con la cámara le lleva a reflexionar sobre la proliferación de naturalezas muertas en la pintura de los siglos XV, XVI y XVII. Hockney prueba a realizar bodegones con su sistema de proyección, rápidamente observa como la obra conseguida tiene un aspecto muy cercano a los bodegones de Chardin (s.XVIII). Entonces comienza a relacionar el género de la naturaleza muerta con la utilización de proyección de origen óptico. Busca, en las naturalezas muertas pintadas con anterioridad a Chardin, indicios del posible uso de algún tipo de cámara, deteniéndose especialmente en el pintor español Sánchez Cotán, uno de los más destacados pintores de este género en el siglo XVII. La observación detenida de los cuadros de Cotán le lleva a plantearse una serie de cuestiones que según Hockney refuerzan su postura.

La presencia habitual de elementos limitadores en casi todos los bodegones, le hace pensar en el uso de algún sistema de cámara con ventana. Si Cotán se hubiese servido de un dispositivo similar al construido por Hockney la presencia del marco estaría justificada. Por otro lado, en la obra del maestro español es habitual encontrar repeticiones de elementos en diferentes cuadros, algo que no nos llamaría la atención si no fuese por la enorme fidelidad y precisión con la que esto se produce. Según Hockney, esto podría responder al uso de algún dispositivo de proyección de imagen. Por último, el autor se pregunta: *"¿Cuánto tiempo podrá tener ese aspecto la col con una luz tan fuerte sobre ella?, ¿Cuánto tiempo el melón [...] puede mantenerse sin pudrirse? No mucho, eso es seguro de hecho no el tiempo suficiente como para que Sánchez Cotán lo haya globocularizado³⁷⁵ con tal corrección"*³⁷⁶ Una cuestión complicada, más aún, teniendo en cuenta el calor que hace en España en temporada estival. La detenida observación de la obra de Sánchez Cotán le hace pensar que usaba algún tipo de dispositivo de ayuda al dibujo.

Tras analizar las particularidades de las naturalezas muertas, Hockney se reafirma en sus ideas y sigue su recorrido a través de la Historia del Arte en busca de indicios de usos de cámara, ópticas o espejos.

Se detiene entonces en la obra Caravaggio. Se plantea la posibilidad de que el pintor barroco utilizase no ya un espejo sino una lente. En el siglo XVI la construcción de ópticas en Italia destacaba por sus calidades y precisión, quizás Caravaggio podría haber usado alguna. Hockney analiza entonces la obra del pintor. en el cuadro *Baco* (1595). Se observa como el dios romano sujeta la copa con la mano izquierda algo que le llama la atención, sin duda hay más diestros que zurdos ¿no sería esta inversión el producto natural de una proyección de origen óptico?

Comienza a buscar bebedores zurdos en la pintura del siglo XVI, observa con sorpresa que son mucho más numerosos de lo que en principio se podría pensar. Hockney piensa que se pudo dar un uso regular de lentes por parte de tanto de Caravaggio como de diversos maestros como Carracci, Frans Hals, Velázquez o Georges de La Tour.

³⁷⁵ Ya expresé anteriormente mi desacuerdo con la traducción de *eyeballing por globocularizar*.

³⁷⁶ Hockney, D. *Op Cit.* pág. 106.

El uso de la óptica explicaría el perfeccionamiento del escorzo y de la tendencia a un naturalismo expresivo que comienza en la pintura Barroca, y llega a su culminación en el siglo XVIII. *"Para el siglo XVIII la tecnología de la lente se había desarrollado tanto que la cámara oscura podía comprarse en una tienda, y se sabía que la habían usado los artistas, entre ellos Canaletto y Reynolds. Una vez más no sugiero que todos lo artista usaban la óptica, sólo que la lente había llegado a ser tan dominante que su imagen era entonces el modelo para toda la pintura."*³⁷⁷

Así, poco a poco, va articulando su discurso, siempre apoyado por grandes obras maestras de la pintura que van ilustrando sus teorías, llegando hasta el nacimiento de la fotografía que supone una verdadera liberación de la pintura tras siglos de naturalismo monocular perspectivo. Hockney habla de cómo Cezanne es consciente del continuo cambio que los objetos sufren cuando nos movemos alrededor de ellos, la mirada es siempre cambiante y continua, la visión humana es binocular y no se corresponde con la visión monocular de la perspectiva y de la óptica.

Sin ningún género de duda la recopilación que Hockney realiza en *El conocimiento secreto* es extraordinaria, supone una espléndida labor de documentación, un trabajo de campo en el que se apoya para desarrollar sus teorías. El empirismo documental propuesto por Hockney ha sido muy criticado desde los entornos académicos donde se la ha acusado de falta de rigor científico.

En su defensa, no debemos olvidar que su trabajo se centra en una metodología basada en su experiencia como pintor. Es la experiencia visual de uno de los más destacados pintores del siglo XX. La pregunta que inevitablemente es ¿Cuántos de los que critican a Hockney se han enfrentado al problema de la representación?, ¿Cuántos han pintado alguna vez un cuadro?

3.7.2.3. SOBRE LA PRUEBA TEXTUAL.

Las tesis de Hockney flaquean en determinadas cuestiones teóricas. Da la impresión de que esas carencias quieren ser atenuadas por el autor en el capítulo denominado *La Prueba Textual*, en el que nos presenta una recopilación de textos en los que se ha apoyado para desarrollar sus ideas.

No deja de ser una recopilación de documentos de diversa índole y procedencia, que el autor incluye en el libro sin apenas comentario o reflexión. Una forma de mostrar sus fuentes de un modo, en nuestra opinión, poco ortodoxo pero que potencia una lectura objetiva e invita al lector a realizar sus propios juicios respecto a sus teorías.

Aun a riesgo de pecar de reiterativos, hemos creído necesario realizar un breve recorrido por esta parte del *El conocimiento secreto* con la intención de seleccionar y resumir los argumentos que David Hockney presenta.

³⁷⁷ Hockney, D. *Ibidem*, 129.

En *La prueba textual*, comienza tratando ciertos principios de la proyección óptica. Para ello nos muestra diversos métodos para obtener imagen proyectada, incluye unos sencillos dibujos en los que se puede ver cómo funciona una cámara oscura y como ha desarrollado su sistema de proyección por reflexión.

A continuación incluye un texto del teórico Martín Kemp³⁷⁸ en el que el profesor de Oxford se refiere a la cámara clara y su popularización a principios del XIX por parte de artistas y dibujantes. Este texto de 1992 pretende afianzar el recorrido que el propio Hockney realizó a lo largo del capítulo *La prueba Visual*. Hemos de hacer notar que la popularización de la cámara clara en el siglo XIX coincide con la popularización de otros elementos ópticos algo ampliamente conocido.

Posteriormente incluye un texto sobre el uso de espejos extraído de la Enciclopedia Británica³⁷⁹, en su edición de 1883. En dicho texto hay claras referencias al secreto de la fabricación de los espejos por parte de los artesanos venecianos de Murano durante el siglo XVI, espejos de gran tamaño y pureza que según la tesis principal del autor de Bradford podrían haber sido usados para obtener proyecciones.

Hockney, entonces, abre un sub epígrafe denominado *Referencias Escogidas Para Proyecciones de Ópticas y Pinturas*³⁸⁰. Se trata de una selección de textos antiguos y clásicos, algunos datan del siglo X, en los que se explica los principales principios ópticos, las características de la transmisión de luz y ciertos cálculos perspectivos. Con estos textos el autor pretende hacernos ver como el conocimiento de los principios básicos de la proyección de la luz eran conocidos desde la antigüedad.

Inicia esta selección con la célebre referencia al erudito árabe Al-Hazin³⁸¹ (965-1038) en la cual describe el efecto de la proyección de la luz a través de un agujero genera una imagen en el interior de una habitación o cámara. Continúa con un texto del chino Shen Kua³⁸² del siglo XI, en el que se describe cómo un “espejo de quemar” tiene capacidad de proyectar imágenes invertidas, un enunciado que convertirá en uno de los principales pilares de la tesis de Hockney.

No faltan textos de eruditos del siglo XIII, incluye un fragmento del tratado de *Perspectiva* Rogelio Bacon³⁸³ y de la *Óptica* de Vitelio³⁸⁴, en los que se explica el uso de espejos y sus

³⁷⁸ Debemos hacer notar que Martin Kemp ha estudiado con profundidad la presencia de la óptica en el arte, por lo que se trata de una voz especialmente valiosa para las teorías de Hockney. Kemp, M. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Akal, Madrid, 2000.

³⁷⁹ J. Paton y A.S. Murray, *Mirror*, Enciclopedia Britannica, Edimburgo, 1883.

³⁸⁰ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 205.

³⁸¹ Al-Hazin, fue un matemático y astrónomo árabe del siglo XI, célebre por sus importantes tratados sobre óptica. Su *Optice Thesaurus* fue hasta el s. XVII el principal tratado de óptica.

³⁸² Shen Kuo, erudito chino del siglo XI. Descubrió la brújula magnética y fue un importante astrónomo y geógrafo.

³⁸³ Rogelio Bacon. Científico, filósofo y teólogo inglés del siglo XIII. Su *Perspectiva* supuso un verdadero hito hacia en el cambio de paradigma representativo desde modelos medievales hacia modelos perspectivo-ópticos de representación.

cualidades como instrumentos de proyección. Aporta también algunos textos de Leonardo da Vinci, explicando el fenómeno de la transmisión de la luz a través de *estenopos* y la proyección de la misma en paredes interiores.

Un texto de Girolamo Cardamo³⁸⁵ de 1550 es incluido más adelante, se trata de una de las primeras descripciones del uso combinado de cámara oscura con una lente en el que incluso se habla de la proyección sobre papel. A continuación cita una referencia obligada, el texto de Giambattista Della Porta, *Magiae Naturalis*³⁸⁶. Hockney selecciona un fragmento en el que se explican varias cuestiones fundamentales para el desarrollo de sus teorías. Por un lado, la proyección utilizando un espejo de quemar, cuestión ya citada pero fundamental, por otro lado, se explica cómo obtener ampliaciones de la proyección y como mejorar la nitidez, no debemos olvidar que este texto fue escrito en 1558 y por tanto es de suponer que se trataba de un tipo de conocimientos notorios, al menos, por la comunidad científica del momento.

Daniel Barbaro³⁸⁷ publicó en 1568 el libro *Della Prespectiva*, Hockney se refiere a este texto como una de las primeras obras de técnicas artísticas en la que se menciona la proyección. Efectivamente en este texto no solo se explica cómo construir una cámara con lente, sino que Barbaro nos explica como con la ayuda de un lápiz y un papel se puede retener y dibujar la perspectiva allí proyectada. Cuesta mucho creer que en 1568 el resto de la comunidad artística no conociera el tratado sobre perspectiva del autor italiano.

A continuación Hockney opta por incluir un texto de Henry Wotton³⁸⁸ datado en 1620, en él se explica cómo en un encuentro con Kepler éste le muestra un dibujo magistral realizado en exterior con una lente compleja y una tienda de campaña aislada a la luz, una prueba bastante clara de la popularización de estos métodos.

Incluye tres textos del poeta holandés Constantin Huygens³⁸⁹ de 1622 en los que se da fe del uso habitual que Cornelius Drebbel hacía de la cámara oscura para obtener sus dibujos.

En su recorrido a través de citas llega al siglo XVIII. Ahora incluye una cita de 1704 extraída del *Lexicum Technicum*, en la que el erudito inglés John Harris³⁹⁰, hace una descripción detallada y precisa de la cámara oscura. Posteriormente cita textos de *Compleat System of Optics* de Robert Smith³⁹¹ fechados en 1738, en el que se describe la forma de dibujar proyecciones sobre cristal.

³⁸⁴ Vitelio. (c. 1230 – c. 1275), matemático y físico polaco, autor de *Perspectivorum Libri*, uno de los más importantes tratados de óptica medieval.

³⁸⁵ Girolamo Cardamo (1501-1576). Matemático y físico italiano del siglo XVI.

³⁸⁶ Giambattista della Porta. (1535-1615). Erudito italiano del siglo XVI, en su obra *Magiae Naturalis*, editada en Roma 1558 supone uno de los tratados más claros de aplicaciones ópticas y proyectivas.

³⁸⁷ Daniele Barbaro (1514-1570). Óptico, matemático y filósofo veneciano del siglo XVI.

³⁸⁸ Henry Wotton (1521-1587). Erudito inglés del siglo XVI.

³⁸⁹ Constantin Huygens (1596-1687). Poeta y compositor Holandés del siglo XVII.

³⁹⁰ John Harris (1666-1719). Escritor inglés célebre por su *Lexicum téchnicum* una de las primeras enciclopedias desarrolladas en Inglaterra.

³⁹¹ Robert Smith (1689-1768). Físico y óptico inglés.

El Conde Francesco Algarotti³⁹², en 1764, llega a afirmar como los artistas usan la cámara oscura normalmente. Un texto que sirve a Hockney para reforzar su tesis, a continuación incluye un fragmento de un catálogo de instrumentos ópticos que comercializaba George Adams en el año 1765 con el que pretende demostrar el uso habitual de este tipo de instrumentos en esta época. Las referencias a textos del siglo XVIII concluyen con un texto de Antonio Zanetti³⁹³ fechado en 1771 en el que se describe el uso de la cámara por Canaletto uno de los ejemplos más claramente documentados del uso de la cámara oscura en pintura.

En 1807 aparece la cámara clara, Hockney incluye un texto de su inventor W.H. Wollaston³⁹⁴, en el que describe su uso y procedimiento. Acaba este apartado dedicado a las proyecciones de óptica en pinturas con tres pequeñas observaciones hechas por historiadores del XIX. Selecciona un texto de Ruskin³⁹⁵, otro de Étienne-Jean Delecluze³⁹⁶ y un último de Eugène de Mirecourt³⁹⁷. En dichos textos estos autores expresan las claras similitudes entre los daguerrotipos y las obras de los grandes maestros. Ruskin en su texto de 1843, comenta: *"A menudo me ha impresionado, cuando miro con una cámara oscura en un día oscuro, el exacto parecido que la imagen tiene con uno de los más bellos cuadros de los grandes maestros [...]"*³⁹⁸.

A continuación se basa en un fragmento de Étienne-Jean Delecluze escrito en 1851 para reafirmarse en sus teorías. *" [...] los artistas meditabundos se dieron cuenta que las representaciones que producían los daguerrotipos eran prueba de que algunos de los grandes retratistas tenían razón, artista como Bellini, Leonardo da Vinci, Rafael, Hans Holbein e Ingres, quienes hasta entonces eran criticados por dibujar líneas que estaban demasiado bien delineadas y por una falta de variación en el volumen. De hecho a mí me asombraría que Messonier no se hubiera sorprendido ante la similitud en cuanto al aspecto entre las pinturas de los hombres que acabo de mencionar y los resultados obtenidos del instrumento que inventó Daguerre."*³⁹⁹ La última referencia de Eugène de Mirecourt trata del uso habitual que Ingres realizaba de las fotografías de Nadar para realizar algunos retratos.

Tras *Referencias Escogidas Para Proyecciones de Ópticas y Pinturas* Hockney abre un tercer apartado en *La Prueba Textual*, con el título *Cristal, Óptica y Secretismo*.

En este epígrafe nuestro autor intenta defender la idea de que el desconocimiento por parte de la Historia del Arte del uso de elementos de ayuda al dibujo y la pintura estaría

³⁹² Francesco Algarotti (1712-1764). Erudito, coleccionista de arte y ensayista italiano del siglo XVIII.

³⁹³ Antonio Zanetti (1679-1767). Artista y crítico veneciano, publicó en 1771 su obra *Della Pittura Veneziana*.

³⁹⁴ William Hyde Wollaston (1766-1828). Famoso físico y químico británico, célebre por descubrir el Paladio y el Rodio, además del Platino. Desarrolló el prisma que lleva su nombre y que utilizó para la construcción de la Cámara Lúcida dispositivo de que presentó en 1807.

³⁹⁵ John Ruskin (1819-1900). Escritor, sociólogo, crítico de arte y ensayista británico. Sus críticas al pintor renacentista a Rafael provocaron el desarrollo de la pintura prerrafaelista británica del siglo XIX.

³⁹⁶ Étienne-Jean Delecluze (1781-1863). Pintor y crítico de arte francés del siglo XIX.

³⁹⁷ Eugène de Mirecourt (1812-1880). Célebre escritor y periodista francés del siglo XIX.

³⁹⁸ Hockney, D. *Op. Cit.* pág. 216.

³⁹⁹ Hockney, D. *Ibidem*, pág. 216.

relacionado con un hermético secretismo gremial que rodeó a todas estas técnicas. De ese modo pretendería justificar la poca literatura existente sobre estos usos, una afirmación que explica el título de su obra: *El Conocimiento Secreto*.

Para comenzar, Hockney elige un texto, bastante críptico y poco claro, del erudito medieval Rogelio Bacon. En dicho texto se hacen referencias a los secretos de la ciencia y de la necesidad de mantenerlos ocultos. En nuestra opinión se trata de un texto misterioso en el que no queda en absoluto claro a qué tipo de secretos se refiere el Bacon.

Posteriormente cita un texto de William Romaine Newbold⁴⁰⁰ escrito en 1928 en el que este historiador pretende situarnos en el entorno histórico en el que se desenvolvía Bacon, un contexto que explica la necesidad de los científicos medievales en mantener en secreto sus descubrimientos. En el caso de Rogerio Bacon el sabio estuvo encarcelado, vigilado por la Inquisición, lo que le obligó a realizar su trabajo bajo estrictas restricciones. Los dos textos elegidos por Hockney, nos hablan de la necesidad del secreto para la ciencia del siglo XIII algo por otro lado sabido, pero en ninguno de ellos vemos ninguna mención al desarrollo de la óptica ni de la imagen proyectiva.

Un texto de 1986, escrito por Edward Grant⁴⁰¹ sobre la ciencia y la tecnología en la Edad Media, sirve a Hockney para continuar. Grant describe las condiciones de gran represión existente en la Edad Media lo que obligaba a mantener un gran secretismo científico. Algo por ampliamente conocido pero sin relación directa con el mundo de la representación.

En un texto extraído de la *Breve Historia del Cristal* de Chloe Zerwick⁴⁰² se describe cómo en el siglo XIII el gremio de cristaleros venecianos fue obligado por la autoridades a desplazarse a la isla de Murano para guardar los secretos de la construcción de sus cristales y espejos. También se explica cómo algunos de estos cristaleros emigraron a Flandes llevándose consigo sus conocimientos. Esta es una referencia explícita que se refiere directamente al gremio que construye las lentes y los espejos, en este caso queda claro que existía un secreto celosamente guardado por los cristaleros. El texto de Zerwick se podría relacionar con ese conocimiento secreto que Hockney cree ver.

Hockney recurre a algunas citas más para intentar validar su teoría del secretismo. Incluye un texto de Della Porta de 1563 en que mantiene la necesidad de salvaguardar códigos secretos, pero el texto no deja claro a qué se refiere concretamente, por lo que no parece suficientemente explicativo. Más adelante incluye un texto de Louise George Clubb⁴⁰³, de 1965, en el que se describe un encuentro de Della Porta con la Inquisición, y como a partir de dicho encuentro se vuelve aún más críptico, pero de nuevo no encontramos alusión alguna al mundo de la representación. Continúa incluyendo la declaración ante el tribunal de la Inquisición en la que Galileo Galilei, en el año 1633, se retracta de sus teorías.

⁴⁰⁰ Newbold, W.R. *The Cipher of Roger Bacon*. Oxford University Press. Londres.1928.

⁴⁰¹ Grant E. *Physical Science and theology in the Middle Age*, en Lindberg D.C. y Numbers R.L. *God and Nature*, University of California Press, Los Ángeles, 1986.

⁴⁰² Zerwick, C. *A short history of glass*, The Corning museum of glass, New York, 1990.

⁴⁰³ Clubb, L.G. *Giambattista della Porta: Dramatist*. Princeton, Nueva Jersey, 1965.

En la cita que incluye a continuación de Kaspar Schott⁴⁰⁴ de 1657, sí hay referencias claras al conocimiento de ciertos mecanismos de proyección basados en espejo cilíndricos, y que según Schott fueron ocultados a propósito por Della Porta.

Acaba este epígrafe mostrándonos la cámara oscura de Joshua Reynolds⁴⁰⁵ construida en el siglo XVIII, y acompañada de un texto del autor inglés.

La intención de Hockney con estos textos es doble: Por un lado, pretende argumentar que el secretismo podría estar motivado por el miedo a la Inquisición. Por otro, el secretismo tendría explicación si respondiera a intereses gremiales. Estas dos razones explicarían la inexistencia de textos claros y definidos en referencia al uso de la cámara oscura y de los sistemas de proyección. Pero de los textos que aporta solo dos, el de Zerwick y el de Kaspar Schott, se refieren claramente a los sistemas de proyección de origen óptico, el resto hablan del secretismo en la ciencia en general, algo por todos conocido y que no tiene por qué relacionarse necesariamente con el mundo de la representación.

Para finalizar su capítulo, *La Prueba Textual*, incluye otro epígrafe que titula *Algunos Textos Modernos*, en el que recurre a referencias contemporáneas que en los que cree ver puntos en común con su teoría principal.

Comienza con dos breves citas, una de Heinrich Schwarz⁴⁰⁶ y otra de Dirk De Vos⁴⁰⁷, en la que se explica cómo en la Edad Media los pintores y los fabricantes de cristales y espejos pertenecían al mismo gremio, el gremio de San Lucas. Sería de suponer que tanto pintores como cristaleros compartirían conocimientos por tanto serían partícipes de los efectos de las proyecciones ópticas.

Incluye a continuación un texto de Jane Roberts⁴⁰⁸ escrito en 1987, en el que se habla de los dibujos preparatorios que se conservan de Holbein y que realizó en la corte de Enrique VIII. Se sorprende Roberts de la enorme correspondencia en tamaño y escala entre los dibujos preparatorios y los cuadros finales, se pregunta cómo se trasladarían los dibujos a los lienzos. “*Los trabajos preparatorios de Holbein para una pintura son por completo profesionales. Trabajaba con rapidez, con eficiencia, y con una economía de líneas que asegura que sus retratos sean tan actuales hoy en día como lo fueron en el pasado [...]*”⁴⁰⁹ Con la elección de este texto Hockney sugiere el uso de algún tipo de dispositivo de ayuda por Holbein, pero esta cuestión no queda clara en la referencia.

A continuación aporta un magnífico texto sobre el pintor Giovanni Batista Moroni (1520-1578) escrito por la historiadora Mina Gregori⁴¹⁰. Se habla de la manera Lombarda de pintar

⁴⁰⁴ Caspar Schott (1608-1666). Erudito alemán del siglo XVII.

⁴⁰⁵ Joshua Reynolds (1723-1792). Pintor inglés del siglo XVIII, miembro de la Royal Academy. Sus Discursos suponen una obra fundamental en la teoría del arte del siglo XVIII.

⁴⁰⁶ Schwarz, H. *Studies of the History of Art*, Londres, 1959.

⁴⁰⁷ Vos, Dirk De. *Hans Memling: the complete Works*, Thames & Hudson, Londres, 1994.

⁴⁰⁸ Roberts J. *Holbein at the court of Henry VIII*, Harcourt Brace Jovanovich, Ontario, 1988.

⁴⁰⁹ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 221.

⁴¹⁰ Gregori M. *Giovanni Batista Moroni*. Kimbell Art Museum, Texas, 2000.

heredada por Caravaggio. La manera Lombarda está fundada en una tradición no basada en el dibujo, destaca la presencia de la luz, las tonalidades de grises. Este cambio denominado "*maniera moderna*" se produjo como dice claramente la autora por la observación y el análisis del fenómeno óptico. Se podría por tanto inferir de esta referencia que dicho incremento de la observación de lo óptico se produjese gracias al uso de algún tipo de dispositivo.

Caravaggio será el tema central de los dos siguientes textos incluidos por Hockney. Un texto de Keith Christiansen⁴¹¹ y un artículo de Roberta Lapucci⁴¹². Esta última autora trata sobre la utilización de los espejos por Caravaggio y constata el uso del espejo para la realización de retratos por parte de artistas. Los artistas lombardos y venecianos son los especialistas en los estudios de perspectiva y óptica. Para Lapucci existe una clara relación entre los dispositivos ópticos y la evolución de la pintura. Este texto sirve a Hockney para cimentar su hipótesis.

"*La cámara de Veermer. Descubriendo la verdad detrás de la obras maestras*"⁴¹³ es un texto de Philip Steadman, publicado en 2001, del cual se inserta un fragmento. En él se propone que los defectos de foco y de cobertura que produciría una lente del siglo XVII, podrían ser subsanados si se va modificando el foco y la posición de la lente a medida que se realiza el dibujo. Para Hockney esta teoría explicaría el por qué en muchas obras del XVII y el XVIII observamos la presencia de diferentes puntos de fuga.

Cierra este epígrafe con un texto sobre Canaletto datado en 1997 y escrito por Giovanna Nepi Sciré⁴¹⁴. La autora describe como el hecho de que Canaletto usase cámara para sus dibujos, algo ampliamente documentado por sus contemporáneos (Zanetti, Algarotti, Mariette y Sagredo) ha sido ocultado por ciertos críticos y pintores del XIX. Pareciera como si a estos críticos les pareciese desleal el uso de la cámara.

David Hockney nos propone a lo largo *La Prueba Textual* una recopilación de citas que pretenden dar solidez a sus teorías, algo que en nuestra opinión no consigue. Se trata de un conjunto de citas demasiado variadas y diversas, con cierta inconexión entre ellas y que se nos presentan de un modo descontextualizado. Por muy sugerentes que nos resulten las ideas de Hockney, no creemos que con esta recopilación de textos, que él mismo enuncia como prueba textual, se dote de solidez científica a sus teorías.

3.7.2.4. SOBRE LA CORRESPONDENCIA.

⁴¹¹ Christiansen, K. *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Metropolitan Museum of Art New York, Nueva York, 1988.

⁴¹² Lapucci, R. "Caravaggio e i quadrtti nello specchio ritrati" *Paragone*, marzo-junio.1994.

⁴¹³ Steadman, P. *Veermer's Camera, Uncovering the truth behind the master pieces*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

⁴¹⁴ Nepi Sciré, G. *Canaletto's Sketchbook*, Canal and Stamperia Editorial, Venecia, 1997.

El último capítulo del *Conocimiento Secreto* lleva el título de *La Correspondencia*. El autor nos propone un capítulo epistolar en el que aporta una selección de cartas que intercambiaron durante el proceso de realización de su ensayo.

Entre los remitentes se incluyen una serie de nombres de gran prestigio. Cabe destacar a Martin Kemp, profesor de historia del arte de la Universidad de Oxford, a Svetlana Alpers discípula de Gombrich y profesora de historia del arte en Berkeley o a Charles Falco profesor de óptica en la Universidad de Arizona. Parece que el autor incluyendo estas cartas quisiera mostrarnos cómo sus teorías fueron bien recibidas por la comunidad científica. Además gracias a estas cartas Hockney, nos hace partícipes de los diversos estadios de su investigación.

Concluir con un capítulo dedicado a la correspondencia que intercambiaron supone, desde nuestro punto de vista, un acto de honradez que nos permite analizar de primera mano las bases de sus teorías. En este sentido es muy loable que Hockney incluya algunas cartas en las que se duda de sus ideas.

Comienza este capítulo con un artículo que Hockney publicó en la revista de la Royal Academy en el verano de 1999. En dicho artículo titulado "*La llegada de la era posfotográfica o Joshua Reynolds tenía una cámara oscura que se plegaba para que pareciera un libro*". En este texto, en cuyo irónico título cita a uno de los más célebres académicos reales de las artes británicas Sir Joshua Reynolds, Hockney expone por primera vez su tesis sobre el uso habitual de la cámara por parte de Ingres. El autor nos insinúa que el final de la era de la cámara, época que nació con el perspectivismo renacentista, podría acabar gracias a la llegada del ordenador. Para Hockney la llegada de la era digital supone un cambio fundamental en la representación, "*la cámara está volviendo a la mano (dónde comenzó) con ayuda del ordenador [...] estamos en la era posfotográfica.*"⁴¹⁵

El profesor y teórico Martin Kemp del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oxford se interesa rápidamente por las tesis de Hockney. En agosto de 1999 la revista *Nature* publica un artículo de Kemp en el que el historiador cita el trabajo que Hockney estaba realizando con la cámara clara lo que demuestra el crédito inicial que el historiador daba a las teorías de Hockney.

Dicho artículo es incluido por Hockney en el capítulo final de *El Conocimiento Secreto* junto a otras cartas y comunicaciones que intercambiaron con el profesor durante los años 1999, 2000 y hasta enero de 2001. Hockney pretende dotar de solidez argumental a sus teorías apoyándose en el intercambio de correspondencia con Kemp. De hecho sesenta y tres de las ciento cuarenta comunicaciones escritas recogidas en este capítulo son temas tratados con Kemp, siendo, precisamente, las reflexiones más complejas, interesantes y extensas.

⁴¹⁵ Hockney, D. *Op cit.* 2001, pág. 228.

A lo largo de *La Correspondencia* podemos ver cómo el profesor está realmente interesado en las ideas del pintor, si bien parece que el entusiasmo de sus primeras cartas se va disipando a medida que aparecen elementos de juicio.

Hockney incluye un texto propio titulado *"La llegada de la era posfotográfica: segunda parte"*, en él el autor hace un rápido repaso por los grandes nombres de la pintura en los que ve indicios del uso de dispositivos de ayuda al dibujo. Habla de Durero, de Caravaggio, de Velázquez, de Ingres en un recorrido que le lleva al mundo actual en el que la cámara es omnipresente pero que gracias al ordenador está cambiando de función. Incide entonces en la idea, ya citada, de que el ordenador supone una vuelta a la mano frente al automatismo de la cámara. Para Hockney, este hecho puede ser un indicio de un cambio de estatus en la imagen de origen perspectivo óptico.

Otro texto de Hockney, datado el 21 de septiembre de 1999, y titulado *"La técnica de Caravaggio"*, apunta la idea del uso de lentes y espejos por parte del pintor de Milán, algo que explicaría la calidad de los escorzos y el tratamiento de la luz tan revolucionariamente "fotográficos". Y en otra carta *"Notas sobre el conocimiento perdido"* reflexiona sobre *Los Borrachos* de Velázquez, ya que las expresiones y los gestos de los personajes del cuadro le parecen de origen óptico.

Martín Kemp, tras la lectura de los textos anteriores, valora especialmente las opiniones de Hockney, en ellas percibe un acercamiento empírico y directo, carente de los prejuicios del historiador, *"[...] algunos historiadores puede que se sientan más seguros sin los desafíos visuales que propones..."*⁴¹⁶, algo que valora especialmente ya que cree que quizás la mirada de un pintor encuentre aspectos en la obra que jamás podría descubrir la ortodoxia del historiador. Aunque Martin Kemp está deseando avalar las tesis del pintor de Bradford no quiere hacerlo a toda costa y así se lo comunica a Hockney.

En la carta de Kemp a Hockney del 28 de septiembre de 1999, el profesor desmonta uno de los argumentos usado repetidas ocasiones por Hockney. Según el pintor la imagen de una calavera deformada (anamorfizada) que aparece en el cuadro *Los embajadores* de 1533 es una clara prueba del uso de ópticas por parte de Holbein, esta anamorfosis sería de origen óptico, ante esto Kemp responde:

*"No creo que algún aparato basado en la lente sea necesario aquí, porque había técnicas sencillas de usar, un sistema cuadrículado distorsionado, como ya conocían Leonardo y los artista alemanes del periodo. Hay signos en los dibujos de Holbein de su uso e interés por la perspectiva geométrica al estilo de Durero. [...] no veo a Holbein utilizando una cámara oscura, por razones históricas y técnicas. Tus argumentos acerca de los aparatos basados en la lente no NECESITAN la calavera de Holbein."*⁴¹⁷

⁴¹⁶ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 230.

⁴¹⁷ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 233.



Ilustración 317. Holbein. Los embajadores. 1533.

Ante la argumentación de Hockney según la cual el uso de cámara era más habitual de lo que la historia del Arte supone y que la escasez de referencias respondería a un "conocimiento secreto" Kemp le advierte de lo arriesgado y especulativo de esta afirmación. Hablar de "secreto" en una investigación seria no es admisible para un historiador, este se debe basar en pruebas concretas, la baza del secretismo no puede ser nunca esgrimida en un entorno científico.

*"Éste es un pensamiento para un historiador. Enfrentado con una idea para la cual no hay pruebas escritas, siempre es posible decir que era un secreto y que, por consiguiente, no hay prueba registrada. En cierto modo es verdad, pero un historiador podría usarlo para justificar cualquier cosa; p.ej. que Leonardo era una mujer que usaba barba postiza, etc. La literatura sobre sectas místicas está llena de ideas extravagantes que no puede demostrarse que sean correctas o erróneas [...]."*⁴¹⁸

Las teorías de Hockney no siempre son compartidas por Kemp lo que no quiere decir que no sean apoyadas por el historiador. La gran mayoría de las cartas están de acuerdo con las líneas abiertas por el pintor, pero el historiador no puede refutar unas teorías sin pruebas documentales claras. El hecho de que Hockney no pertenezca a la clase científica le permite aventurar tesis basadas en su intuición como artista, el trabajo de campo que el pintor realiza es bastante convincente pero sin duda quedan demasiados puntos oscuros en su libro, sobre todo desde el punto de vista del historiador.

⁴¹⁸ Hockney, D. *Op.Cit.* 2001, pág. 234.

La teoría, la crítica y el análisis historiográfico, no suele tener en cuenta a los autores. Las conclusiones a las que llega el historiador suelen ser fruto de un análisis externo, historiográfico, científico, un análisis en el que en muchas ocasiones se excluye del proceso creativo al propio creador, y es precisamente este aspecto el que interesa a Kemp de las teorías de Hockney. ¿Podría Hockney desde la experiencia descubrir aspectos ignorados?

El pintor va informando al historiador de todos los avances de su investigación, Kemp responde siempre con la prudencia del profesor y si bien es cierto que apoya continuamente a Hockney va sembrando dudas más que razonables en sus teorías.

Durante todas estas cartas se tratan multitud de temas, desde la omnipresencia de la óptica en nuestra cultura, pasando por observaciones sobre las relaciones entre las corrientes prerrafaelitas y la aparición de la fotografía.

En una serie de cartas se produce un debate en torno a la obra de Sánchez Cotán. Como ya vimos, Hockney cree ver en Cotán un evidente uso de la cámara, algo que cree percibir en la plasticidad de su obra que explicaría la capacidad de "congelar" elementos tan presente en sus bodegones. A Kemp le parece aceptable la idea de Hockney, pero insiste en que el historiador no se debe dejar de llevar sólo por la intuición. Además el resultado de la obra de Cotán no se podría justificar únicamente por el hecho de que use una cámara, la gran espiritualidad cristiana que consigue Sánchez Cotán va más allá del uso de una técnica *"...los aparatos nada hacen por enmascarar el corazón y la mano."*⁴¹⁹ Más adelante Kemp muestra su asombro ante la reinterpretación fotográfica que Hockney realiza de una naturaleza muerta que Cotán pintó en 1602, y se pregunta si la gran sensación de frescura de las obras del maestro español responden únicamente al hecho de ser pintadas usando cámara oscura. *"La cuestión no es si los objetos durarían el tiempo suficiente para el periodo de la pintura, sino cómo mantener la ilusión de frescura. Incluso si se usó una lente, también se necesita adoptar otras estrategias para imitar la humedad, le brillo, el color."*⁴²⁰

Ilustración 318. David Hockney. Fotografía. 2000.



Ilustración 319. Juan Sánchez Cotán. Naturaleza Muerta. 1602.

⁴¹⁹ Hockney, D. *Ibidem*, pág. 243.

⁴²⁰ Hockney, D. *Op Cit.* 2001, pág. 245

En otra carta David Hockney retoma la cuestión del secretismo del uso de la lente, pero una vez más Kemp no se atreve a apoyarle. *"Tu historia universal de la conspiración de la lente y la iglesia es asombrosa. Un simple historiador no se atrevería a hacer eso. No actuamos bien al insertar secretismo en nuestras narraciones [...]"*⁴²¹

Hockney incluye más adelante una idea que creemos muy acertada. Es posible que el uso de los dispositivos ópticos y proyectivos, sea menos literal de lo que en un principio el autor pensaba. Así en una carta a Kemp escrita en noviembre de 1999 afirma: *"[...] el uso de la óptica no significa obligatoriamente que se necesiten imágenes clara (como una diapositiva proyectada). Estamos hablando de artistas imaginativos más inteligentes, así como yo usé la cámara clara durante dos minutos y luego trabajé duro durante dos horas, también pueden hacerlo los demás. Un buen artista no necesita mucha ayuda de ella y sabría cómo usar las deficiencias [...]"*⁴²² Ante esta afirmación Kemp responde: *"Como sabes estoy por completo de acuerdo en que un artista sensible sería capaz de imaginar como un aparato puede haber servido para sus fines de una manera no literal, no copiando, sino registrando lo que es importante. Esta nueva percepción proporciona una base por completo diferente para el análisis histórico del uso de aparatos. Muy importante."*⁴²³ En esta misiva vemos un puente entre las teorías de Hockney y las apreciaciones de Kemp.

Hockney anhela dar tratamiento de documento a pinturas y dibujos como si se tratasen de textos escritos. Pero el profesor no puede darle la razón y vuelve a hablar de la gran diferencia de análisis que se produce entre un artista y un historiador. *"En relación con las pinturas y dibujos como documentos para el historiador, si, por supuesto, tienes razón. El problema es que la prueba de una afirmación escrita es de una clase diferente y menos defendible es la prueba en una pintura o en un dibujo. Supongamos que tenemos un dibujo con el aspecto de haber sido hecho con una cámara clara. Un dibujo similar lleva una inscripción del artista que dice que fue hecho con usando una cámara clara. Lo primero está sujeto a juicio, mientras que lo segundo es evidente"* y sigue con su argumentación *"Como artista uno puede sentir con razón que un juicio visual de una cosa visual es tan bueno como la lectura de un historiador de una prueba verbal. Como historiador necesito ser más prudente, pero en absoluto ratifico el temor y la timidez general de los historiadores del arte a hacer juicios sobre bases visuales. Algunas veces siento que mis colegas en el fondo están atemorizados ante la idea de recurrir a lo visual."*⁴²⁴

Hockney incluye también en este apartado de cartas una comunicación que se produce entre Philip Steadman y Martín Kemp. En este caso Steadman autor del libro *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*⁴²⁵ un reputado profesor y gran conocedor del tema, duda mucho de que Caravaggio hubiese usado la cámara oscura para realizar sus obras. De hecho realizó un experimento práctico en el que intentó reproducir las condiciones

⁴²¹ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 246.

⁴²² Hockney, D. *Ibidem*, 2001, pág. 247.

⁴²³ Hockney, D. *Ibidem*, 2001, pág. 248.

⁴²⁴ Hockney, D. *Op Cit.* 2001, pág. 249.

⁴²⁵ Steadmann. *Op. Cit.* 2001.

de trabajo del pintor de Milán. El resultado fue desastroso, lo único que se percibía era la llama de las velas, no se podía distinguir nada más. Kemp reenvía la misiva a Hockney para que valore el experimento pero este piensa que quizás Steadman no haya usado la lente correcta o quizás el número de velas usado haya sido insuficiente.

Las múltiples cartas que intercambian nos informan de todo el proceso de investigación llevado por el pintor de Bradford, pero por desgracia el profesor Kemp no toma partido de manera clara e indiscutible por las teorías de Hockney.

Otro personaje destacable tanto por su formación como por su calidad investigadora a la que recurre Hockney es Svetlana Alpers. La única carta que incluye de ella es bastante clara y contundente, y aunque da la razón a Hockney en algunos aspectos no parece que Alpers encuentre una relación causa/efecto entre el uso de instrumentos ópticos y la evolución de la pintura hacía un mayor realismo.

Quizás el teórico más alineado con las tesis de Hockney sea Charles Falco de la Universidad de Arizona. Sus opiniones son cruciales para validar las tesis de Hockney y es sin duda el que más involucrado se muestra con las ideas del pintor británico. Falco es profesor de Ciencia Óptica y Catedrático de Física del Estado Sólido en la Universidad de Arizona, gran parte de las ideas sobre el uso de instrumentos y lentes son corroboradas por él.

En la primera carta que incluye Hockney de Falco, este cree poder calcular el tipo de cámara, la distancia focal de la lente e incluso el número f , tras el análisis de cuadros concretos. Falco cree que su cálculo óptico aporta una prueba científica clara a la teoría de Hockney. *"Esa pintura que mencioné en el fax de ayer es, por lo menos para mí, el hecho irrefutable que proporciona una prueba científica sumamente fuerte para su teoría"*⁴²⁶.

Falco es físico y en sus cálculos se basa en teorías ópticas, en la carta del 5 de marzo le comunica a Hockney más datos sobre sus descubrimientos. *"Cómo verá en esta carta, la prueba científica para su teoría va aumentando muy rápido. En este momento hay pruebas suficientes para convencer a cualquier jurado de físicos de condenar a Lorenzo Lotto por el uso de una cámara oscura no registrada (un jurado de historiadores del arte es otra cuestión, por supuesto)"*⁴²⁷

Falco fue capaz de calcular la distancia focal, el diámetro, el número f , y la profundidad de foco de la supuesta lente que, según él, usó Lorenzo Lotto en 1543.

⁴²⁶ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 255.

⁴²⁷ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 256.



Ilustración 320. Lorenzo Lotto. *Marido y Mujer*. 1543.

Las observaciones de Falco explican desde la óptica y la física los desajustes que se producen en algunas partes del cuadro de Lotto. Según el catedrático dichos errores ópticos se explicarían por la necesidad del artista de cambiar el enfoque de su dispositivo óptico. Si los cálculos de Falco son correctos la óptica que usó Lotto no tendrá una profundidad de foco mayor de 10 cm. Esta característica explicaría que debió tratar por separado las partes del cuadro, obteniendo un enfoque para el primer término y otro foco para el segundo término. Falco se muestra convencido de sus cálculos.

"Considero que la prueba científica que respalda su teoría es convincente. Lorenzo Lotto usó una lente para hacer esta pintura en 1556⁴²⁸; de esto no existe la menor duda. No obstante, esto es sólo un pintor y sólo una pintura."⁴²⁹

A continuación Falco le descubre a David Hockney algo que este ignoraba, las características de reflexión de los espejos hacen que un espejo curvo pueda tener las mismas propiedades ópticas que una lente. El uso de espejos por parte de los grandes maestros es conocido y documentado, el problema es que Hockney desconocía las características de los espejos curvos ni podía pensar que éstos sirviesen para proyectar imágenes, por eso tenía sus dudas a la hora de relacionar el uso de espejos con la proyección.

Esta teoría del espejo cóncavo lleva a Hockney replantearse ciertas cuestiones relacionadas con el uso de estos instrumentos en la pintura. El primer cuadro en el que piensa es "El

⁴²⁸ Esta cifra debe ser una errata dado que la pintura a la que se hace referencia se estima que es de 1543

⁴²⁹ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 256.

matrimonio Arnolfini” pintado por Van Eyck en 1434. Este es, sin duda alguna, el cuadro más célebre de la historia en el que aparece un espejo convexo. Hockney se plantea que si en la época en la que se realiza la pintura flamenca se puede construir un espejo convexo se podría de igual forma construir uno cóncavo, yendo más allá, ¿no sería el espejo convexo del cuadro una pista oculta?, ¿podría haber usado Van Eyck el reverso de ese mismo espejo para obtener una proyección que le permitiese abocetar la escena con precisión?

Hockney cree ver en *El matrimonio Arnolfini* un claro indicio de utilización del espejo convexo en la pintura flamenca. Esto explicaría un buen número de cuestiones sobre el cuadro de Van Eyck: El gran detalle del cuadro, tradicionalmente atribuido a la técnica del óleo. El punto de vista tan elevado de la obra, muy diferente del punto de vista de la perspectiva analítica italiana. Ciertas deformaciones perspectivas en la lámpara y en el suelo.

La teoría de los espejos daría sentido a las múltiples referencias a estos objetos que se encuentran a lo largo de la historia del arte y que no tenían una explicación clara. Se conoce que Holbein, Caravaggio, Velázquez, Vermeer, Rembrandt y otros grandes maestros poseían y usaban espejos pero hasta ahora no se entendía la relación que podía haber entre los espejos y el resultado visual en las obras de estos pintores. Si realmente se tratase de espejos-lente⁴³⁰ esto daría una nueva dimensión a estas referencias.

Sin duda Falco hace avanzar las teorías de Hockney de un modo suficientemente convincente, como para que se planteen seriamente publicar sus investigaciones. La intuición de Hockney se ve validada por los cálculos óptico y geométricos de Falco.

Si bien es cierto que los intercambios de correspondencia con Kemp y Falco son claramente predominantes en esta parte del libro, Hockney publica además cartas con las opiniones de otros destacados personajes que cree interesantes para fortalecer sus tesis.

Así encontramos intercambios con Gary Tinterow del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, cartas con Marco Livingstone biógrafo y antiguo conocido de Hockney, cartas con Meter Sutton especialista en pintura Barroca, y algunas personas más.

Con *La Correspondencia* Hockney da por concluida su libro *El conocimiento secreto*. Un libro que abrió un gran debate tanto en la comunidad de historiadores del arte como en la comunidad artística internacional. Un libro muy bien editado que logra sembrar una duda más que razonable sobre el uso de dispositivos ópticos por parte de los maestros de la pintura.

3.7.3. OPINIONES DISCREPANTES.

El Conocimiento Secreto es una obra polémica, un libro que no dejó indiferente a nadie, y que suscita opiniones a favor y en contra. La importancia de este texto en la obra de Hockney es capital, de algún modo este libro es la síntesis teórica de inquietudes presentes

⁴³⁰ El espejo-lente es un espejo cóncavo combinado con un espejo plano. La proyección del espejo cóncavo es reflejada por el espejo plano y proyectada de nuevo sobre un soporte plano.

en su obra a lo largo de toda su carrera. Todas las preguntas sobre el espacio pictórico y escenográfico, así como las grandes cuestiones sobre la imagen fotográfica presentes en la obra del artista, quedan respondidas por la polémica tesis que desarrolla en este libro.

Como es natural, se han alzado voces en contra de las teorías de Hockney ya que existen puntos débiles en las ideas planteadas en *El conocimiento Secreto* que pueden incitar a considerar el trabajo de Hockney demasiado subjetivo. Estas voces tachan el libro de ser una propuesta poco científica y con escaso rigor.

En la búsqueda de opiniones discrepantes hemos encontrado desde verdaderos fundamentalistas sin criterio alguno⁴³¹ hasta voces acreditadas a las que sí debemos atender por su relevancia y rigor.

Así cabría destacar las opiniones de Susan Sontag o de Rosalind Krauss expresadas por Shara Boxter en uno de los primeros artículos que criticaron las teorías de Hockney:

*"Sontag se muestra en contra de la ideas sobre la pintura que propone Hockney. Decir que no ha habido grandes pintores hasta la aparición de los dispositivos ópticos, dice Sontag, es como decir que no ha habido grandes amantes antes del viagra. Y prosigue, es un argumento muy a la <<americanana>>, aunque el señor Hockney haya nacido británico en su forma de pensar <<es uno de los nuestros>>. Sostener esto supone trazar una línea directa entre Van Eyck y la televisión, es usar la actual cultura visual de masa como óptica para examinar el pasado. Supone una Warholización del Arte."*⁴³²

Más adelante Boxter dice refiriéndose a Rosalind Krauss, *"Cuestionó la epifanía de Hockney desde el principio de su teoría. Decir que no hay diferencia entre la línea de Ingres y Warhol, sugiere Krauss, es un error. La línea de dibujo de Ingres aumenta y disminuye. La línea de que traza Warhol es flácida, inerte y del mismo grosor en todos los lugares es la esencia de la tecnología."*⁴³³

Las opiniones de Sontag y Krauss, aun siendo muy contundentes, no pasan de ser apreciaciones relatadas en un tono excesivamente periodístico. Pero en la búsqueda de voces discrepantes con la teoría de Hockney, hemos encontrado dos razonamientos que, por su calidad y rigor, hemos de tener especialmente en cuenta. Son, por un lado, la opinión de Lino Cabezas⁴³⁴ sobre las tesis de Hockney publicada en 2001 dentro de un interesante

⁴³¹ Véase por ejemplo, la visión ultra ortodoxa.

<http://www.artrenewal.org/articles/2003/Hockney_Refuted/hockney1.php> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴³² Boxer S, *"Painting too perfect? The great Optics Debate"*, The New York Times, 4 de diciembre de 2001. <<http://www.nytimes.com/2001/12/04/arts/paintings-too-perfect-the-great-optics-debate.html>> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴³³ Boxer, S. *Ibidem*, 2001.

⁴³⁴ Cabezas, L. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. en Gómez Molina, J.J (coord.), *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

estudio sobre las máquinas de dibujo, y, por otro, la teoría del profesor David G. Stork publicada en la Revista Investigación y Ciencia⁴³⁵ en 2005.

Lino Cabezas en su estudio titulado *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*⁴³⁶ acomete un exhaustivo recorrido por las máquinas empleadas como ayuda del dibujo desde la Edad Media hasta la actualidad.

El autor pretende realizar un recorrido y catalogación por las máquinas de dibujar⁴³⁷, que su trabajo fuera publicado con posterioridad a *El conocimiento Secreto* obligaba a Cabezas a manifestar su opinión sobre las teorías de David Hockney. Así en el epígrafe titulado *Imágenes reflejadas y proyectadas por los espejos* al referirse al uso de espejos cóncavos y las características que estos tienen, dice lo siguiente:

*"Aunque no existe testimonio alguno, en ningún momento del pasado, de la aplicación de este principio para dibujar, recientemente se han publicado unas experiencias del pintor contemporáneo David Hockney con un instrumento basado en este fenómeno físico de la óptica, un fenómeno que él mismo declara conocer casualmente a través de una charla ocasional con Charles Falco [...] La crónica de esta experiencia particular no tendría la mayor transcendencia a no ser por el contexto donde Hockney la presenta: como hipótesis de haber sido un instrumento de trabajo utilizado por diferentes artistas desde las primeras décadas del siglo XV hasta la aparición de la fotografía. La utilización de espejos y lentes explicaría, siempre según este pintor, la sorprendente cualidad y apariencia <<fotográfica>> de muchas obras. Asimismo, su desconocimiento actual se justificaría con el título del libro donde expone su hipótesis [...] La ausencia de testimonios históricos sobre su utilización se explicaría, en opinión del pintor británico, por la voluntad permanente de mantener ocultos los secretos del arte."*⁴³⁸

Cabezas arremete con contundencia contra el trabajo de Hockney: *"El lujo de la edición en donde se publica esta hipótesis y la calidad de sus imágenes contrastan con el escaso rigor histórico en donde la investigación documental se sustituye por las opiniones del pintor basadas en la intuición derivada de su propia experiencia profesional."*⁴³⁹

Queda manifiestamente clara la posición de Lino Cabezas respecto a la obra de Hockney. Se queja de su falta de rigor documental y de la singular metodología empleada por Hockney.

La intuición y el trabajo artístico de Hockney, un pintor obsesionado por la representación del espacio, no son elementos suficientes a juicio de Lino Cabezas. Sin duda las hipótesis de Hockney discurren por el ámbito del más puro empirismo, lejos de la epistemología historicista a la que está acostumbrado Cabezas. Pero no hay que olvidar que Hockney

⁴³⁵ Stork, D. G. "Óptica y realismo en el arte renacentista" Art. Investigación y Ciencia, febrero, 2005. pág 14.

⁴³⁶ Cabezas, L. *Op. Cit.* 2001.

⁴³⁷ No es la primera vez que se trata este tema en el ámbito español recordemos la magnífica obra de Navarro Zuvillaga, Javier. Navarro Zuvillaga, J. *Imágenes de la Perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996.

⁴³⁸ Cabezas, L. *Op. Cit.* 2001, pág.165.

⁴³⁹ Cabezas, *Ibidem*, 2001, pág.165.

experimenta de primera mano los efectos de las diferentes herramientas de ayuda al dibujo, comenzando por la cámara lúcida y acabando con su teoría del espejo cóncavo. Los resultados de estas experiencias son mostrados y pueden ser juzgados.

La investigación de Hockney supone un recorrido inverso, comienza con el estudio de artistas del XIX, de los cuales se sabe positivamente que usaron cámaras lucidas y cámaras oscuras, para posteriormente hacer una revisión hacia atrás por la historia de la pintura.

Para nosotros las tesis de Hockney son verosímiles, lo que no implica necesariamente que sean ciertas. Quizás el uso de las herramientas por parte de los maestros de la pintura sea menos sistemático de lo que sugiere el autor británico, pero sin duda existe una relación causa efecto entre el cambio en la representación pictórica y el desarrollo de lentes, espejos y dispositivos de dibujo. Algo que está perfectamente documentado no solo en el libro de Hockney sino también en los textos del propio Lino Cabezas.

En este sentido consideramos que las posiciones de Hockney y las de Lino Cabezas no son tan dispares. Lino Cabezas en epígrafe titulado *La pintura fotográfica antes de la fotografía* hace referencia a la historiadora Svetana Alpers⁴⁴⁰, una verdadera erudita en pintura holandesa del XVII, del siguiente modo:

*"En su magistral trabajo titulado <<El arte de describir>>, citado en páginas anteriores, la historiadora Svetlana Alpers aborda algo que, para ella, constituye lo más específico de la pintura holandesa del siglo XVII: su apariencia de realidad. El ideal de una <<pintura verdaderamente natural>> en el arte de aquel siglo explicaría, según la autora, la existencia de tantas referencias a las relaciones entre cámara oscura y la pintura holandesa del siglo XVII propuestas por la crítica del siglo XIX. En su trabajo reúne una serie de testimonios para argumentar cómo la imagen obtenida con la cámara oscura efectivamente, se consideraba en aquel tiempo una representación verdaderamente natural"*⁴⁴¹

David Hockney, por su parte, incluye la carta de Alpers a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior, en la que dice: *"Sí, estoy segura de que los aparatos ópticos han desempeñado un papel real en la realización de imágenes <<realistas>>. Y con frecuencia son artistas o podría decir practicantes como usted quienes lo descubren. Alguien llamado Konstam publicó algo sobre el uso de los espejos de Rembrandt en el Burlington Magazine hace algunos años. Gombrich lo puso en contacto conmigo, pero me temo que no fui demasiado acogedora."* Y continúa Alpers. *"Hay prueba documental de que Rembrandt era propietario de un espejo grande, pues una vez que lo llevaba por la calle se rompió. Hay constancia escrita de que Velázquez cuando murió poseía espejos [...]"*⁴⁴²

Es curioso que tanto Hockney como Lino Cabezas se sirvan de Alpers para argumentar el conocimiento de dispositivos ópticos por parte de los grandes maestros. La diferencia está en

⁴⁴⁰ Alper es especialista en arte holandés del XVII. Una de sus más célebres obras es. *El Arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987.

⁴⁴¹ Cabezas, L. *Op. Cit.* pág. 293.

⁴⁴² Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 242.

que Hockney piensa que el uso de estos instrumentos es sistemático mientras que Cabezas considera que el conocimiento de la cámara oscura no implica su utilización. ¿Son realmente tan dispares estas dos posturas?

La postura de Lino Cabezas, nos resulta algo ambigua. En su obra nos ofrece un excelente catalogo histórico de instrumentos de ayuda al dibujo, en cambio es contrario a asumir la principal tesis de Hockney: que el uso de estos instrumentos era habitual por parte de los artistas. Entonces ¿qué utilidad tenían las herramientas de dibujo?, ¿con que fin se desarrollaron?

El segundo texto discrepante con la tesis de Hockney, al que queremos hacer referencia es el artículo "*Óptica y realismo en el arte renacentista*" de David G. Stork, publicado en febrero de 2005 en la revista *Investigación y Ciencia*. Stork, profesor de la universidad de Standford, tras la lectura de la obra de Hockney admite que la utilización de proyección óptica en arte en los siglos XVIII y XIX es algo inapelable, pero duda de la utilización de la proyección óptica en épocas anteriores.

Para desmontar la tesis de Hockney, Stork parte de dos de los cuadros en los que se apoya el pintor para fundamentar parte de su trabajo: *Retrato de Niccolo Alergati*, de 1431 y *El retrato de Giovanni Arnoolfini y su esposa*, de 1434, ambos pintados por Van Eyck.

Como vimos en el capítulo anterior Hockney propone que Van Eyck podría haber utilizado espejo cóncavo. En el caso de *El matrimonio Arnolfini* sugiere incluso que podría tratarse de un espejo cóncavo obtenido al metalizar por el reverso el espejo convexo presente en el cuadro.

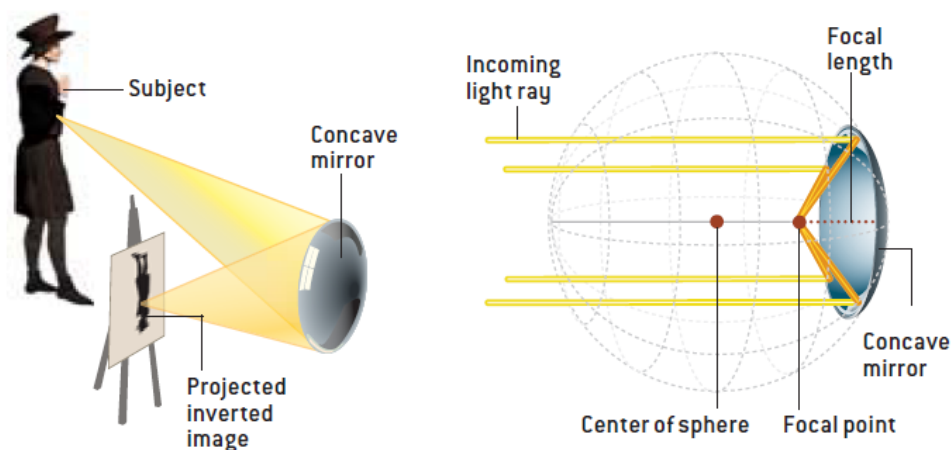
*"Ahí está de nuevo el espejo convexo. Si volviera al revés el plateado y luego lo girara, este sería todo el equipo óptico que necesitaría para el detalle meticuloso y de aspecto natural del cuadro. La araña siempre me ha fascinado, está hecha sin dibujo preparatorio ni correcciones (es el único objeto del cuadro pintado de esa manera), sorprendente por su complicada forma escorzada. Van Eyck pudo haber colgado el panel al revés cerca del agujero por donde se mira y pintarlo directamente, siguiendo las formas que podía ver en la superficie. Obsérvese que la araña está vista de frente (no desde abajo como se esperaría). Éste es el efecto que se esperaría con un espejo-lente, que debe estar nivelado con los objetos que se quieren dibujar o pintar. Habría sido un tema magnífico para hacer gala de sus habilidades."*⁴⁴³

A partir de esta afirmación, David G. Stork realiza un análisis de la obra de Van Eyck con la intención de corroborar esta teoría.

Lo primero que presenta en el artículo es un diagrama explicativo de los fundamentos de la proyección por espejo. En él se explica cómo se produce la proyección de la imagen que genera el espejo cóncavo. En este tipo de proyección el foco corresponde con la mitad del

⁴⁴³ Hockney, D. *Op. Cit.* 2001, pág. 82.

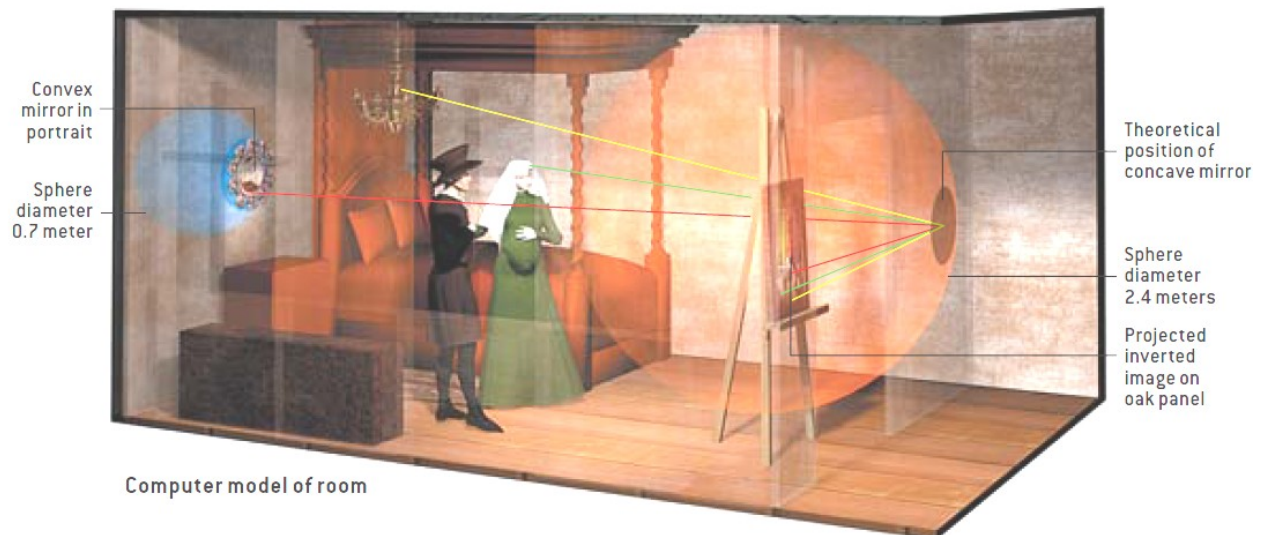
radio de la hipotética esfera que contendría al espejo. Partiendo de este dato se puede calcular con absoluta precisión el tamaño de la imagen que proyecta un espejo cóncavo dado. O lo que es lo mismo, si partimos de una imagen proyectada podemos calcular el tamaño y la distancia del espejo que la ha producido. " *Hockney apunta que si la cara satelizada hubiese sido la opuesta, se podría haber dado la vuelta a ese espejo convexo para que valiese como espejo cóncavo.*"



Partiendo de esta afirmación Stork se dispone a calcular la posibilidad de dicha afirmación.

"A fin de someter a prueba tal conjetura, calculamos la distancia focal del espejo que supuestamente se utilizó para la proyección y la del espejo cóncavo que se hubiera creado invirtiendo el convexo pintado en el cuadro. De la comparación de ambas distancias focales resulta que la del presunto espejo proyector sería de 61(+/- 8) centímetros (la imprecisión se debe al imperfecto conocimiento de los tamaños y dimensiones de los enseres de la habitación.) y de 18 (+/- 4) centímetros la del espejo cóncavo obtenido al volver el convexo al revés. Existe, pues, una diferencia de uso 43 centímetros entre esas distancias focales: el espejo del cuadro vuelto al revés no podría haberse utilizado como espejo de proyección para la pintura entera."⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Stork, D. G. *Op. Cit.* 2005, pág. 18.



La primera conclusión es clara, según los cálculos de Stork, el reverso del espejo que aparece en el cuadro no podrían de ningún modo haberse utilizado para realizar el cuadro. ¿Podría entonces haberse utilizado otro espejo cóncavo? Ante esto Stork comenta lo siguiente:

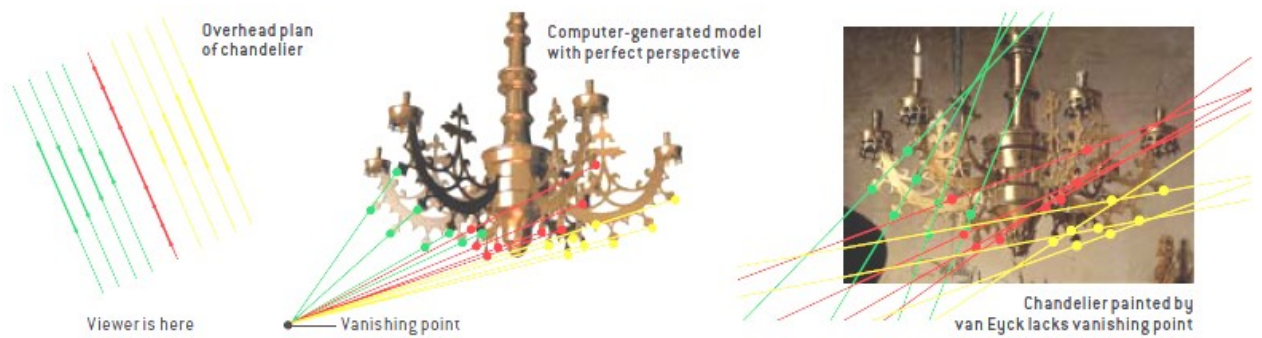
*"La fabricación a partir de una esfera de vidrio soplado de un espejo que sí hubiera podido utilizarse sobrepasa las posibilidades de la técnica del Renacimiento. El diámetro de una esfera es el cuádruplo de la distancia focal de un espejo cóncavo cortado de la misma. Un espejo de proyección de 61 centímetros de distancia focal exigiría una esfera de 2,4 metros de diámetro [...]"*⁴⁴⁵

Stork descarta la teoría del espejo de vidrio como herramienta de proyección. Otra posibilidad sería que se tratase de un espejo de metal pulimentado, pero esta clase de espejos requieren gran cantidad de luz para producir una imagen nítida y clara lo que es incompatible, siempre según el autor, con la escena interior representada.

El análisis de reflectografía por infrarrojos de este cuadro desvela, como afirma Hockney que debajo de la lámpara no existen trazos correctores de dibujo. Ante esto Stork se plantea que quizás en esa parte concreta del cuadro, la correspondiente a la lámpara, se hubiese podido usar un espejo. Un análisis detallado de la lámpara revela que la supuesta perfección en la perspectiva que defiende Hockney no es tal.

El estudio riguroso de la lámpara, desvela que no tiene un punto de fuga definido, es decir que no se corresponde con una adecuada proyección en perspectiva. En consecuencia, a no ser que Van Eyck hubiese pintado una lámpara asimétrica, cosa poco probable dado que lámparas similares conservadas de la misma época no lo son, al ser la perspectiva errónea en determinadas partes, no correspondería a una proyección.

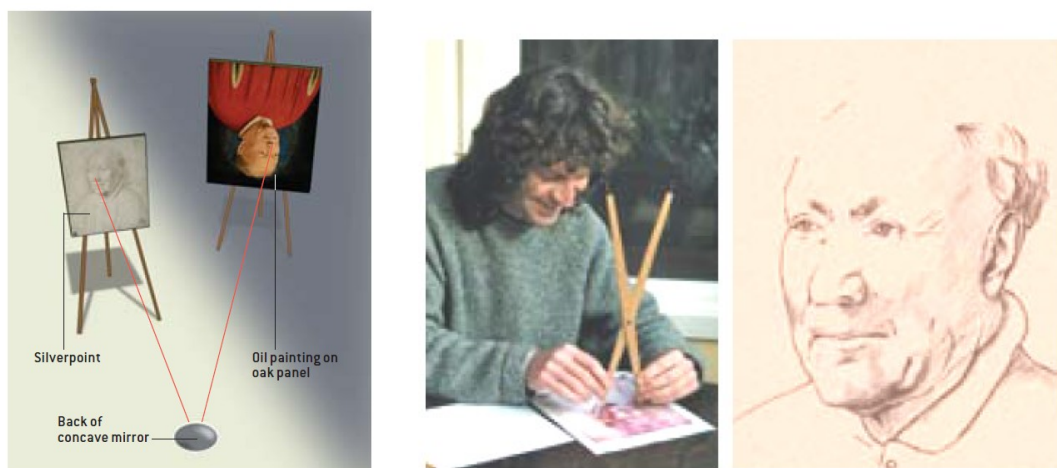
⁴⁴⁵ Stork, D. G. *Ibidem*. 2005, pág. 18.



Según la argumentación de Stork la teoría de Hockney aplicada a *El matrimonio Arnolfini* sería del todo errónea.

El segundo caso que estudia Stork es el retrato del cardenal Albergati y las copias del mismo. Van Eyck realizó, en 1431, un boceto del cardenal en tres días. Al año siguiente ejecutó al óleo una copia en mayores dimensiones del mismo retrato, sin duda hubo que trasladar la imagen de un soporte a otro.

La idea de Hockney y de su colaborador Falco apuntan a que para trasladar la imagen utilizaron un primitivo proyector de opacos. Stork, por el contrario, cree que se utilizó una sencilla herramienta para trasladar dibujos, se trata del compás reductor, sencillo instrumento compuesto por dos listones de madera cruzados que pivotan gracias a un eje. Unas prueba de ampliación hechas por Richard Taylor a petición de Stork produjo unos resultados muy convincentes.



Stork está convencido que las teorías de Hockney no son correctas, o al menos de un modo tan sistemático como afirma el pintor inglés. Entonces ¿Por qué razón aumentó, hacia 1425, el realismo en la pintura renacentista?

El profesor Stork reconoce que la óptica pudo tener gran importancia "*Suele aducirse un extenso repertorio de motivos, técnico y culturales. Incluso puede haber razones ópticas*"⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Stork, D. G. *Op. Cit.* 2005, pág.21.

entre las causas que propone apela a la conocida teoría del uso del óleo, al desarrollo de la perspectiva sintética en Italia, incluso a razones culturales. Pero nos llama especialmente la atención la teoría que propone para terminar el artículo:

*"Christopher W. Tyler, del instituto de investigaciones Oculares Smith- Kettlewell, en San Francisco, ha sugerido una razón óptica del acrecentado realismo muy ajena a las de Hockney: el mayor uso de las gafas. Tal vez los artistas que necesitaban y usaban gafas podían ver con mayor claridad especialmente al pintar detalles [...] en palabras de Hockney parece que los pintores occidentales se hubiesen puesto gafas por primera vez en los albores del Renacimiento. Y quizás tenga más razón de lo que imagina."*⁴⁴⁷

Es decepcionante que, después del gran esfuerzo que Stork realiza para desmontar la tesis de Hockney, apele a la teoría de Tyler como opción. La teoría de Tyler es tan discutible y poco clara como la teoría de Hockney, y además Stork solo la enuncia, tampoco la desarrolla.

A modo de conclusión vamos a referirnos a las principales cuestiones tratadas en este capítulo dedicado al *Conocimiento Secreto*.

Según Hockney, la cámara, y lo que ella conlleva respecto la óptica y a la perspectiva, ha dominado sobre la mano durante gran parte de la historia del arte occidental. Esta idea llega a su máxima expresión con la aparición de la fotografía gracias a la cual no se necesitaba ni siquiera la mano. Pero los cambios en la forma de pensar durante el siglo XX, la crisis de la modernidad, el desgaste de los presupuestos visuales asociados a los medios de masa, la aparición de la fotografía digital, etc. posibilita un tipo de fotografía que se sale de los principios de la fotografía pura.

Las ideas de Hockney tienen el factor experimental como punto de partida, y esto nos hace reflexionar sobre la falta de componente práctico en el análisis histórico tradicional. El análisis epistemológico puede pecar, a veces de cortedad de miras, la inclusión de teorías provenientes de entornos empíricos, externos a la teoría supone un soplo de aire fresco, incluso a riesgo de ser invalidadas.

El trabajo de Stork, en cambio, parece incuestionable, es riguroso, bien estructurado y no deja duda de que la tesis de Hockney no está nada clara. Pero por desgracia nos sorprende con una alternativa, el uso de las gafas, francamente decepcionante.

De lo que no hay duda, es que a partir de la publicación de la obra de Hockney, la cuestión del uso de instrumentos ópticos por los grandes maestros ha sido retomada. *El conocimiento secreto* ha sido un verdadero generador de opiniones, un inspirador de teorías, y aun demostrándose que Hockney puede estar equivocado ha supuesto un acicate a las investigaciones sobre los motivos de los cambios en la representación desde el Renacimiento.

⁴⁴⁷ Store, D. G. *Ibidem*, 2005, pág. 21.

3.8. HOCKNEY EN EL SIGLO XXI.

3.8.1. OBRA PICTÓRICA DEL SIGLO XXI.

3.8.1.1. Los retratos del nuevo siglo.

3.8.1.2. Paisajes de la campiña.

3.8.2. HOCKNEY Y LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

3.8.3. NUEVAS INCURSIONES TECNOLÓGICAS.

3.8.3.1. Los dibujos con *I Phone*.

3.8.3.2. Del *i phone* al *ipad*.

3.8.3.3. *Fleurs Fraîches*.

3.8. HOCKNEY EN EL SIGLO XXI.

Desde la aparición de *El Conocimiento Secreto* hasta la actualidad ha pasado una década en la que David Hockney no ha dejado de investigar y desarrollar nueva obra. Recientemente el trabajo del pintor inglés ha vuelto a ocupar el interés de los medios de comunicación debido al uso artístico de los dispositivos electrónicos *iPhone* y del *iPad* desarrollados por Apple. Las investigaciones y el trabajo artístico alrededor de nuevos dispositivos multimedia es algo que no sorprende a los conocedores de la obra del pintor de Bradford, sabedores de la continua curiosidad de este hacia las nuevas posibilidades gráficas.

Como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo las implicaciones y derivaciones de los procedimientos artísticos de representación forman parte central del trabajo artístico de David Hockney. Las cuestiones técnicas, instrumentales y procesuales tienen en el pintor un peso mucho mayor que ciertos argumentos conceptuales o ideológicos también presentes en su obra. Tras de la preocupación por la renovación instrumental del lenguaje plástico vemos un nexo con estrategias presentes en los movimientos de vanguardia históricos siempre preocupados por la forma y el procedimiento.

Toda una serie de contenidos tradicionalmente vinculados a la obra de Arte, como las estrategias de representación, la configuración visual del objeto artístico, la técnica, la objetualidad de la obra, la confrontación entre realidad y modelo, la renovación plástica etc. Constituyen el campo de juego en donde podemos situar los intereses de David Hockney.

En este sentido, su preocupación por la obra de arte es, si se nos permite la expresión, de un corte tradicional. Hockney es un creador que interactúa con el medio plástico en busca elementos configuradores de nuevas realidades estéticas casi siempre tratando cuestiones puramente formales. Aunque en su trabajo podemos localizar otros intereses más allá de la forma (intereses vivenciales, de género, biopolíticos, metafísicos...) el principal aporte de su obra está relacionado indiscutiblemente con los procesos de creación, con las técnicas y los procedimientos empleados.

En este capítulo realizaremos un breve recorrido por su trabajo más reciente, una obra que oscila entre el uso de métodos pictóricos tradicionales, como la acuarela, el dibujo o la pintura del natural y el uso de las más innovadoras técnicas de creación plástica, como el *iPhone* o el *iPad*.

Durante estos años Hockney ha seguido cultivando polémicas teorías sobre ciertos aspectos del arte, se ha interesado por la popularización de la fotografía digital y lo que esta práctica conlleva y ha seguido investigando sobre los límites de la representación.

3.8.1. OBRA PICTÓRICA DEL SIGLO XXI.

Después de la profunda revisión de la historia de la representación que supuso para Hockney *El Conocimiento Secreto*, se produce en él una vuelta al arte de la mano de la pintura y el

dibujo. Entre los años 2001 y 2007 realizará un gran número de cuadros y dibujos en los que usa métodos tradicionales pudiendo localizarse dos vertientes plásticas en su trabajo.

Por un lado, se produce una vuelta a un género habitual en el autor: El retrato. En este caso mezclando ciertas características presentes en trabajos de otras épocas con nuevos usos directamente relacionados con su larga investigación en torno a los usos de herramientas ópticas.

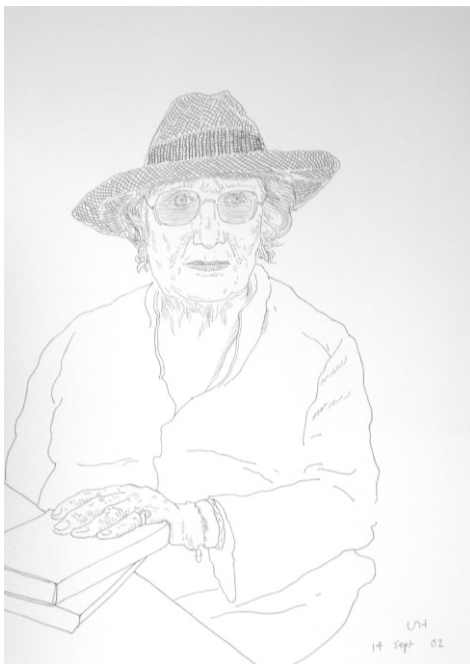


Ilustración 321. David Hockney. *Bing, Baden Baden*. 2002.

Por otro lado, percibimos un creciente interés por el paisaje, que se plasma en la realización de grandes obras pintadas del natural y compuestas por varios lienzos. Obras que suponen una vuelta a una pintura de grandes tamaños y a la utilización de métodos basados en lo múltiple, en los que usa composiciones reticulares y agrupaciones de cuadros.

3.8.1.1. LOS RETRATOS DEL NUEVO SIGLO.

El año 2001 supuso un periodo de gran actividad pública para David Hockney. Comenzó el año con la publicación y presentación de *El Conocimiento Secreto*. El interés que suscitó su obra hizo que la BBC plantease al autor el rodaje de un documental sobre el libro, dicho documental dirigido por Randall Wright mantuvo ocupado a Hockney durante gran parte del año.

A estas dos circunstancias hay que sumarle el montaje de dos grandes exposiciones retrospectivas entorno a su figura. Por un lado, la muestra *David Hockney Retrospective: Photoworks*, que recopiló la mayor parte de sus trabajos fotográficos inaugurada en el MOCA

(Museo de Arte contemporáneo de Los Ángeles) en el mes de julio de 2001⁴⁴⁸. Y por otro, la exposición *David Hockney: Exciting Times Are Ahead*⁴⁴⁹ una de las mayores exposiciones dedicadas a Hockney en todos los tiempos organizada en Bonn por el *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. El montaje de estas exhibiciones mantuvo al autor algo alejado del trabajo artístico.

Durante el año 2002 se despierta en Hockney un interés por la técnica de la acuarela, un material tratado con frecuencia como un género menor. "[...]este era el periodo más largo que había pasado en Inglaterra desde finales de los años setenta y también el de su más perseverante dedicación a un nuevo medio desde sus experimentaciones con el collage fotográfico. La acuarela, a menudo tachada de <<coto privado para aficionados>>, resultó adaptársele mucho más de lo que él nunca hubiera sospechado [...]"⁴⁵⁰

El autor comienza a usar esta técnica con gran empeño y dedicación y en este año se pueden localizar un gran número de trabajos, retratos sobre todo, ejecutados con este procedimiento. Para Hockney, estos cuadros aun siendo de rápida ejecución, tienen importantes implicaciones temporales, el autor de nuevo enfrenta la capacidad temporal de la pintura a la de la fotografía. *"Las acuarelas están hechas con los modelos enfrente de ti, como trabajaría un fotógrafo. La diferencia por supuesto, es que cuando tienes dos personas delante de ti que has conseguido que posen juntas, tienes que utilizarlas. No se sentarían juntas allí en otro caso. Desde el principio voy rápidamente de un rostro a otro, y los modelos se dan cuenta de esto incluso sin ver el popel o lo que estoy haciendo exactamente. Si uno se da cuenta de que estás trabajando en el otro, podría relajarse un poco, mover las manos, y cosas así. Yo soy consciente de todo esto, estoy observando todo el tiempo. Así que también es cuestión de la duración".*⁴⁵¹

Hockney parece rescatar las reflexiones sobre el tiempo representado tan recurrentes en él, recordemos que el autor nunca se sintió cómodo con la representación temporal de los métodos fotográficos tradicionales. Para Hockney, la fotografía convencional carece de tiempo interno, una falta que relaciona con la falta de tiempo en la obtención de la imagen. Según su teoría, la fotografía convencional le parece plana en su dimensión temporal, carece del tiempo que posee un dibujo o una pintura. Sus collages fotográficos resolvían la cuestión de la profundidad temporal⁴⁵².

⁴⁴⁸ Realmente esta exposición se trató de una reedición actualizada de la exposición con el mismo nombre que organizada por el Museo Museum Ludwig de Colonia en diciembre de 1997.

⁴⁴⁹ Hockney, D. *David Hockney: exciting times are ahead*. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2001

⁴⁵⁰ Livingstone, M. y Heymer K. *Op. Cit.* 2003, pág. 212

⁴⁵¹ Livingstone, M. y Heymer K. *Ibidem*, pág. 220.

⁴⁵² Ya nos referimos a esta cuestión en las páginas 195,248, 298 del presente documento.



Ilustración 322. David Hockney. *Ann*. 2002.

Durante esta época las maneras y características del uso de la acuarela se perciben formalmente, no sólo en las obras realizadas con esta técnica, sino también en otros cuadros realizados al óleo o con acrílico. El uso del color y de la pincelada en este periodo está claramente emparentado con la técnica de la acuarela, colores más disueltos y más aguados, que dotan a sus lienzos un carácter mucho más fresco y abocetado que en trabajos de otras épocas. En el tratamiento de los rostros, aunque bien acabados, se percibe una pincelada mucho más ligera que en otros momentos. También llama la atención el tratamiento de los espacios de un trazo descaradamente rápido e imperfecto muy alejado del perfeccionamiento de los escenarios espaciales de antaño.



Ilustración 323. David Hockney. *Lucian Freud y David Dawson*. 2002.

En la obra de estos últimos años vuelven a aparecer sus clásicos dobles retratos, un subgénero ampliamente tratado por Hockney a lo largo de toda su carrera. Entre los años 2002 y 2005 vuelve a realizar un gran número de pinturas con esta configuración, los retratos dobles siempre han atraído al autor, el dialogo visual entre personajes que plantea este tipo de composiciones, invita a imaginar relaciones poco claras y algo enigmáticas dotando a estos lienzos de un gran suspense.

En cuanto a la recreación del espacio, en todos los retratos de esta época, ya sean dobles o simples, se percibe una representación del mismo mucho más plana y simple que en otros momentos. No queda nada de aquella descripción limpia y fría de inspiración protorrenacentista presente en la obra de los setenta. Ahora Hockney recrea un espacio casi abstracto que no pretende establecer ni simbolismos ocultos ni importantes relaciones con los personajes. La mayoría de los casos estos retratos están pintados en su estudio y los personajes están sentados en una silla de oficina. Precisamente esta ambientación tan cruda dota de un carácter muy unitario a todas estas obras.

La utilización de varios soportes, ya sean lienzos y/o papeles, en los dobles retratos supone otra característica destacable en estas obras. La presencia de lo múltiple una vez más aflora en la obra de Hockney en este momento. El cambio de siglo supone un notable incremento del uso de soportes múltiples, en este momento en sus acuarelas como en sus dibujos, más tarde en sus paisajes, y recientemente en sus instalaciones.



Ilustración 324. David Hockney. *Self Portrait with Charlie*. 2005.

Otra característica formal destacable en este periodo es la proliferación de retratos realizados con rotulador o bolígrafo. Se trata de unos dibujos extraordinarios, algunos procedentes de cuadernos de dibujo, otros de mayor tamaño, e incluso algunos formados por varios papeles

unidos. El uso de una técnica tan desdeñada dota a estas obras de gran frescura e inmediatez.

3.8.1.2. PAISAJES DE LA CAMPIÑA.

En el transcurso de los años 2006 y 2007 se despierta en David Hockney un enorme interés por el paisaje. A su interés por la acuarela de la que llegó a decir "*es uno de los medios que presentan un mayor reto para el trabajo de un artista*"⁴⁵³, hay que unirle la realización de obras múltiples de gran formato. Fruto de estas dos circunstancias se reavivará en Hockney un gran interés por el paisaje⁴⁵⁴.

Ahora se despierta en Hockney una atracción por el paisaje romántico inglés. El estudio y las reflexiones sobre la obra de los grandes pintores románticos ingleses, concretamente de la pintura de John Constable y Joseph Mallord William Turner, hacen que el autor elija la campiña británica para realizar sus nuevas obras.

La exposición *Constable's Great Landscapes: The Six-Foot Paintings*, organizada por la *Huntington Library* en febrero de 2007, hace que Hockney se plantee la realización de grandes paisajes. El condado de Yorksire, lugar de residencia de Hockney, está situado en el noreste de Inglaterra, una zona de parecidas características a Suffolk y Essex, dónde Constable pintó sus más célebres obras.

Hockney comienza pintando pequeños cuadros en exteriores, poco a poco, el autor va aumentando el tamaño de su obra para posteriormente, uniendo varios lienzos, desarrollar obras de un enorme tamaño. El colofón de esta etapa es el desarrollo de los grandes cuadros de los bosques de Yorkshire, compuestas por seis lienzos de 36X48cm y que componen obras finales de unas dimensiones más que considerables, (186X372 cm).

En el tamaño de estas obras, en el género, en la realización en exteriores, y en algún que otro factor se encuentran los elementos que hacen que estos trabajos se comparen continuamente e inevitablemente con los *Six Footers* de Constable⁴⁵⁵. De hecho, incidiendo en estas relaciones, Hockney se plantea, mientras realiza estos cuadros, que Constable, al trabajar con tamaños tan grandes buscaba reformular y sobrepasar el espacio ventana, introducir al espectador en un espacio más participativo y dinámico menos "fotográfico".⁴⁵⁶

⁴⁵³ Blasco, E. "*Hockney y Turner mano a mano*" Diario ABC, 21 de abril 2007.

<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-04-2007/abc/Cultura/hockney-y-turner-mano-a-mano_1632662687873.html > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁵⁴ Debemos recordar que el paisaje múltiple de gran formato, en los que usa varios lienzos para dar forma a la obra final, no es algo nuevo en él, ya había realizado grandes paisajes de los cañones de Colorado, así como composiciones paisajísticas de las colinas de Los Ángeles, en los ochenta y noventa.

⁴⁵⁵ Los denominados "Six footers" son paisajes de gran formato, median casi 2 X 1,5 metros, que John Constable realizó en torno a 1825. Precisamente eran paisajes de gran formato de la campiña inglesa, por lo que la comparación con la obra de Hockney es inevitable.

⁴⁵⁶ Muchnic, S. "Landscape Perspectives" Los Angeles Times, 11 febrero 2007.

<<http://articles.latimes.com/2007/feb/11/entertainment/ca-hockney11>> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Al igual que Constable, Hockney pintó sus obras al aire libre. En este caso no se trata de un trabajo en estudio usando material fotográfico como referencia sino que el procedimiento elegido supone un claro ejercicio de integración en el entorno natural. Se trata de obras que exigen un gran trabajo pictórico, realizadas en sesiones de dos o tres días.

Al observar estas composiciones reconocemos ciertas intenciones presentes, por un lado, en la fotografía compuesta de otras épocas, y, por otro, en las pinturas del Gran Cañón del Colorado realizadas a finales de los noventa. Sin lugar a dudas la descripción de este espacio compuesto, la estructura de *joiner*, deriva de sus experimentos con la fotografía. La ruptura definitiva con el espacio ventana que se produjo a través de la fotografía compuesta, será posteriormente aplicada a la pintura a lo largo de su obra. Ahora veinticinco años después del desarrollo de su obra fotográfica vemos en su pintura la herencia de los *composites* fotográficos.



Ilustración 325. David Hockney pintando en exteriores. 2007.

Hockney en estos cuadros describe un espacio muy envolvente con cierta sensación de deformación hasta el punto de que dan sensación de gran angular óptico. Nos parece percibir cierta sensación de representación a modo de “raspa de pescado”⁴⁵⁷ un efecto muy habitual en las técnicas de fotografía panorámica y que vemos ahora en estas pinturas también panorámicas. Todos estos cuadros fueron presentados en 2007 en la exposición que organizó en la californiana galería La Louver⁴⁵⁸ con el título *The east Yorkshire Landscape*,

⁴⁵⁷ Panofsky nos habla de este tipo de representación en *La perspectiva como forma simbólica*. Panofsky, E. *Op Cit.* pág. 22.

⁴⁵⁸ Lalouver. <http://www.lalouver.com/html/hockney_07.html>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

una excelente exposición en la que el espectador se veía conmovido ante el enorme tamaño de las obras.



Ilustración 326. David Hockney. *The East Yorkshire Landscape*. 2007.



Ilustración 327. David Hockney. *The East Yorkshire Landscape*. 2007.



Ilustración 328. David Hockney. *The East Yorkshire Landscape*. 2007.



Ilustración 329. David Hockney. *The East Yorkshire Landscape*. 2007.

La atracción por Constable observada en estas grandes obras se verá complementada con un enorme interés por Turner. Esta fascinación se materializa en el encargo que la Tate Britain⁴⁵⁹ de Londres encomienda a David Hockney en el año 2007, la preparación de una exposición sobre las acuarelas del pintor romántico.

Turner provocó una verdadera renovación del uso de esta técnica en el siglo XIX. La exposición *Hockney on Turner watercolours*⁴⁶⁰ suponía un recorrido a través de una selección de acuarelas de Turner comentadas por David Hockney. La profunda admiración de Hockney por los trabajos del pintor londinense y la pasión por una técnica tan denostada en el siglo XX, hacían del pintor de Bradford una de las personas más indicadas para desarrollar un magnífico trabajo de análisis.

David Hockney no solo no ha dejado de pintar a lo largo de estos últimos años, sino que lo ha hecho de forma profusa, casi apremiante. Sus intereses pictóricos se han centrado primordialmente en los géneros que siempre han interesado al autor: el retrato y el paisaje.

El retrato supone uno de los motivos más intensamente trabajados por el autor, un tipo de pintura que podríamos considerar central en su trabajo y que resulta esencial para comprender su obra. Ahora nos ofrece un retrato algo distinto, con ciertas características diferenciadoras respecto a retratos precedentes pero en el que seguimos reconociendo los intereses primordiales y característicos en el autor.

En el interés por el paisaje, en la obra realizada a lo largo de este inicio del siglo XXI, se observa una renovada fascinación por la pintura romántica inglesa. El paisaje no es algo nuevo en Hockney, pero se trataba de un paisaje americano, un paisaje de claras características Pop. Sus paisajes hedonistas de los setenta, los grandes paisajes de *Mulholland Drive*, de Santa Mónica, realizados en los ochenta, o las revisiones pictóricas de los *composites* fotográficos del *Grand Canyon* realizados en los noventa son ejemplos de ese acercamiento al paisaje. Con el cambio de siglo Hockney retoma el género, pero ahora se trata de un paisaje de raíz inglesa, realizado en plena naturaleza, y en el que aunque se

⁴⁵⁹ Exposición que pudo verse entre 11 de junio de 2007 y el 3 de febrero de 2008.

⁴⁶⁰ Grant, S. (ed.). *Hockney on Turner watercolours*, Tate Gallery Publications, Londres, 2007.

mantiene ciertos ecos Pop, está claramente relacionado con los grandes pintores del paisaje inglés del XIX.

3.8.2. HOCKNEY Y LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

Aunque durante los primeros años del siglo XXI Hockney ha estado centrado en procesos pictóricos que podríamos denominar de corte clásico, nunca ha dejado de interesarse por la aplicación de las nuevas tecnologías en los ámbitos artísticos y plásticos.

Ese interés por el uso de tecnologías es algo común en toda su obra, recordemos los trabajos con xerocopias, con fax, el uso de la fotografía, el gran formato, los usos de los primeros software gráficos, y un largo etcétera de incursiones en nuevos lenguajes tecnológicos. En plena era tecnológica, y como no podía ser de otro modo, el autor se siente atraído por todo tipo de innovación tecnológica susceptible a ser usada gráficamente.

A la utilización de nuevos medios, con los que nos está sorprendiendo en los últimos tiempos y que trataremos más adelante, hay que sumarle el impacto que las reflexiones de Hockney sobre los medios tecnológicos han tenido en estos años.

En los últimos años el autor ha realizado ciertas reflexiones críticas sobre la fotografía digital una serie de ideas que consideramos importantes para entender su punto de vista respecto a un tema tan presente en esta década como es la imagen fotográfica digital.

En marzo del año 2004 The Guardian publica una entrevista con David Hockney en la que el autor reflexiona sobre la fotografía en general y sobre la fotografía digital en particular. Dicho artículo se tituló "*The camera today? You can trust it*"⁴⁶¹ que podríamos traducir por: *¿Puedes fiarte de la cámara hoy en día?* escrito por Jonathan Jones y Gerard Seanan a partir de una entrevista que realizaron al pintor. En el mismo mes Jonathan Jones publicó otro artículo sobre la misma entrevista titulado "*Disposable Cameras*"⁴⁶² en el que profundiza sobre ciertos aspectos tratados con Hockney.

Una vez más las cuestiones sobre la fotografía que propone Hockney no gustan a todos. Al igual que ocurrió con la publicación *El conocimiento Secreto*, la publicación de estos dos artículos generó cierta polémica.

⁴⁶¹ Jones, J. y Seenan, G. "*The Camera Today? You can't trust it. Hockey sparks a debate.*" The Guardian, 4 de marzo, 2004.

<<http://www.guardian.co.uk/media/2004/mar/04/pressandpublishing.arts>>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁶² Jones, J. "*Disposable Cameras*" The Guardian, marzo de 2004.

<<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/mar/04/photography>>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

En "*The camera today? You can trust it*", Jones comienza el artículo refiriéndose a Hockney en estos términos: "*se ha desenamorado del medio debido a la manipulación digital y afirmando que la fotografía es una forma de arte en extinción.*"⁴⁶³

Detrás de esta afirmación que Jones pone en boca de Hockney, se esconde una compleja reflexión sobre como la fotografía digital está modificando ciertas cuestiones esenciales del medio. El retoque digital supone un proceso cuya filosofía se acerca más a los procedimientos pictóricos que a los puramente fotográficos y Hockney incide en esta cuestión.

A principios del siglo XX Stieglitz y Photo Secession apostaron por la vía del purismo fotográfico rechazando manipulaciones de tinte pictorialista. Esa elección configuró un modo de entender la fotografía que ha capitalizado el medio a lo largo de gran parte del siglo XX, una fotografía directa (*straight photography*) en la que los retoques complejos debían evitarse. Esto no quiere decir que no se realizasen manipulados, la propia fotografía es en sí misma una construcción, revelar, elegir una óptica, encuadrar supone una manipulación *per se*, pero no se incidía en la elaboración como parte del proceso, es más, se ocultaba en pro de una fotografía directa y purista.

Durante el siglo XX, aunque la mayor parte del público en general era consciente de la posibilidad de manipulado, existía una confianza en la fotografía como medio legitimado al igual que también existía una confianza en los medios de comunicación a los que se les suponía un rigor y falta de manipulación esencial. Del mismo modo que hoy miramos a los medios de masa con desconfianza, en el siglo XXI la fotografía es vista con prevención y recelo.

Ese tipo de fotografía, que podríamos denominar directa, purista, formalista o incluso canónica está en claro proceso de extinción debido a la generalización del retoque. El modo purista de ver la fotografía forma parte del pasado, dando lugar a un tipo de fotografía que podríamos denominar, como ya hemos apuntado a lo largo de esta investigación, Neo Pictorialista o Pictorialismo Digital.

Para Hockney, la fotografía de guerra es uno de los ejemplos más evidentes de esta tendencia deslegitimadora que está experimentando el medio. El pintor hace referencia al conocido caso de manipulación fotográfica que se protagonizó Brian Walski⁴⁶⁴, reportero de Los Angeles Times, destinado en la guerra de Irak en 2003. En la opinión del pintor ese uso de la fotografía no debe darse en un periódico de prestigio.

⁴⁶³ Jones, J. y Seenan, G. *Ibidem*, marzo, 2004.

⁴⁶⁴ En el capítulo 2 la presente investigación ya hicimos referencia al caso de Brian Walski.



Ilustración 330. Fotografías de Brian Walski. Irak. 2003.

"El resultado, según Hockney, es que la fotografía está siendo empujada hacia el dibujo y la pintura. La veracidad de lo que llama <<periodo químico>> imágenes realizadas en su totalidad en el cuarto oscuro se ha perdido. Nunca volverá"⁴⁶⁵

Las opiniones de Hockney no sentaron bien a todo el mundo, algunos las calificaron de ingenuas y simplistas. En el artículo, Jones hace referencia a Mr Russel Roberts, máxima autoridad en fotografía en el National Museum of Photography, Film and Television, de Londres. *"Para Mr Roberts la manipulación de imágenes es tan vieja como la fotografía. Podría citar numerosos ejemplos desde 1840, la primera década de la fotografía, de imágenes consideradas como descripciones exactas de eventos que de hecho estaban claramente manipuladas."*⁴⁶⁶

La afirmación de Roberts es acertada, se podrían citar un buen número de ejemplos de manipulación fotográfica durante los siglos XIX y XX, pero la cuestión no es la manipulación sino el estatus del medio. Ya sea de manera intencionada o no, por una cuestión social o política, el hecho es que durante la mayor parte del siglo XX la relación con la fotografía se basó en su naturaleza de documento veraz, más aún en los ámbitos informativos. En la

⁴⁶⁵ Jones, J. y Seenan, G. *Op Cit.* marzo, 2004.

⁴⁶⁶ Jones, J. y Seenan, G. *Op Cit.* marzo, 2004.

prensa gráfica la manipulación debía ser evitada y si se producía se juzgaba como éticamente reproachable e impropia de un uso informativo del medio.

El papel de la fotografía en la prensa está cambiando radicalmente, la foto ahora tiene un valor ilustrativo desvinculándose paulatinamente de su raíz documental. La fotografía comparte espacio con el grafismo, con la ilustración, o con la caricatura, que generalmente tiene un valor de apoyo al texto. La consciencia general de manipulación fotográfica hace que hoy en día la fotografía se observe con una consideración cercana al texto. Al igual que todos somos conscientes de que un artículo contiene cierta orientación ideológica dependiendo de la cabecera del periódico, del redactor, de la sección, de la coyuntura social etc. la fotografía se está entendiendo de un modo parecido. Es a ese cambio al que se refiere Hockney en sus afirmaciones.

En el artículo de Jones, Hockney también hace referencia a los nuevos usos de la fotografía digital, unas reflexiones interesantes sobre el modo de consumir la imagen digital que según él tienen gran parte de los usuarios de la tecnología digital. *"Mi hermana, que es un poco mayor que yo, es una enfermera jubilada, se vuelve loca con la cámara digital y el ordenador no para. No le importa si la imagen es auténtica o no, solo hace fotos continuamente."*⁴⁶⁷



Ilustración 331. David Hockney. *Margaret and Ken, Bridlington*. 2002.

Con esta afirmación Hockney constata la tendencia a realizar un número ingente de fotografía que ha potenciado la tecnología digital frente a la economía en la toma que propiciaba la fotografía química tradicional. La cuestión es que esta tendencia también ha cambiado el modo de observar las imágenes, ahora existe un consumo de imágenes mucho

⁴⁶⁷ Jones, J. y Seenan, G. *Op Cit.* marzo, 2004.

más irreflexivo que con la foto química, nuestros ordenadores están repletos de imágenes que almacenamos y rara vez disfrutamos con calma.

Las opiniones de Hockney sobre la fotografía digital dieron lugar a otro artículo también de J. Jones, denominado "*Disposable Cameras*" subtitulado por Jones de esta manera tan explícita: "*En una entrevista exclusiva David Hockney narra a Jonathan Jones por qué la pintura produce un documento más fiable de la verdad.*"⁴⁶⁸

En el artículo se repiten muchas de las ideas que hemos podido evaluar en "*The camera today? You can trust it*" ya que ambos textos son resultado de la misma entrevista pero publicados en diferentes secciones. Ahora J. Jones además de exponer los puntos de vista sobre la fotografía de David Hockney aprovecha para poner en valor la figura del artista dentro del arte contemporáneo británico.

Desde el punto de vista de Jones, Hockney es un pintor, que por su modo de entender la pintura, es fácilmente criticable. El hecho de que su obra sea muy popular y tras sus imágenes se perciba un acercamiento placentero incluso hedonista al arte, hace que en una primera mirada su trabajo parezca muy alejado de posicionamientos radicales y críticos, tan generalizados en el arte británico del siglo XX.

Jones define a Hockney como uno de los grandes pintores del siglo XX, afirma que su obra forma parte de esas imágenes que han construido el arte británico en el último siglo. Frente a un acercamiento al arte de carácter dionisiaco, y cita el autor a Bacon, Hamilton o el propio Damien Hirst, Hockney nos muestra un punto de vista más sosegado, sereno, apolíneo. Hogarth⁴⁶⁹ frente a Gainsborough⁴⁷⁰ llega a decir Jones para ilustrar las dos grandes tendencias del arte contemporáneo británico.

Tras una breve defensa de la figura de Hockney, Jones pasa a tratar el tema principal del artículo, las relaciones que el autor establece entre fotografía digital y pintura. Uno de los puntos más polémicos de este texto se produce cuando el pintor habla sobre la capacidad narrativa de ambos medios. Refiriéndose a *Los Fusilamientos del tres de mayo* pintados por Goya, Hockney remarca el tratamiento "No fotográfico" de este cuadro. "*Goya pintó esa horrible escena de las ejecuciones masivas en Madrid en 1808 desde un punto de vista que la fotografía jamás podría haber logrado.*"⁴⁷¹ Para el pintor inglés Goya describe una verdad sobre la guerra independientemente de haber sido testigo directo o no de la tragedia. En el

⁴⁶⁸ Jones, J. y Seenan, G. "*In an exclusive interview, David Hockney tells Jonathan Jones why painting creates a more reliable record of the truth*" Jones, J. y Seenan, G. "*The Camera Today? You can't trust it. Hockey sparks a debate.*" The Guardian, 4 de marzo, 2004.

<<http://www.guardian.co.uk/media/2004/mar/04/pressandpublishing.arts>>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁶⁹ William Hogarth, (1697-1794) es uno de los grandes pintores británicos del siglo XVIII, se le considera fundador de la escuela británica de pintores del siglo XVIII. Su punto de vista es de un realismo despiadado, roza en muchas ocasiones lo crítico y lo satírico, unas señas de identidad que el arte británico sigue manteniendo en gran medida incluso hoy en día.

⁴⁷⁰ Thomas Gainsborough (1727 - 1788). Uno de los grandes pintores ingleses del XVIII, es considerado como uno de los maestros del retrato y del paisaje británico. Su influencia en el romanticismo inglés concretamente en Constable es indudable.

⁴⁷¹ Jones, J. y Seenan, G. *Op Cit.* marzo, 2004.

mismo sentido se refiere a Picasso y su cuadro *"Masacre en Corea"* pintado en 1951, para Hockney Picasso habla de la verdad y el horror de la guerra sin necesidad de ser testigo directo de la masacre. Con estos ejemplos pretende comparar la que él considera "profunda verdad" de la pintura frente a la visión fragmentada y casi furtiva de la "verdad fotográfica".

Para Hockney la pintura puede profundizar en ciertas cuestiones narrativas que la fotografía nunca podrá alcanzar. Un argumento que enfrenta a la pintura con la fotografía en un razonamiento al que recurrirá a lo largo de la entrevista.

El autor desconfía de la fotografía digital por parecerle poco "verdadera". Es claro que la fotografía digital consigue, por fin, evidenciar el carácter inequívocamente convencional del medio, un modelo basado en la perspectiva y la óptica como garantes de una supuesta verdad.

En una primera lectura, da la impresión de que Hockney reivindica ese papel de testigo veraz para la fotografía; nuestro autor incluso se siente decepcionado por el cambio de paradigma que conlleva la foto digital. Estas ideas sobre la fiabilidad de la fotografía nos resultan algo desfasadas, más aún, cuando parten de un artista que, a nuestro modo de ver, ya probó de manera absolutamente acertada lo maleable y convencional del medio. La cuestión de la veracidad del medio es un debate que se quedó en el siglo XX, no creo que hoy en día nadie (o casi nadie) defienda el binomio fotografía-realidad. Hockney continúa diciendo:

*"Supongo que jamás pensé que el mundo era como las fotografías mostraban, la verdad. Mucha gente lo cree así, pero no es más que una forma de verlo [...] El control social hoy en día lo poseen los medios de comunicación, y la base es la fotografía."*⁴⁷²

En nuestra opinión la mayor conciencia del público en general de que la fotografía es un medio dúctil hace que las fotografías no se perciban como fragmentos indiscutibles y verdaderos sino como opiniones, con toda la reserva de lo subjetivo del medio. Esto lejos de ser negativo, potencia el pensamiento crítico hacia la fotografía.

Hockney suscitó cierta polémica con sus declaraciones, las reflexiones sobre la fotografía que expresadas en este artículo, se percibieron como un desafío al medio ya que parece que menosprecia la capacidad de la fotografía para reproducir ciertas cuestiones procesuales y temporales presentes en la pintura. Tras sus declaraciones podemos ver las grandes preocupaciones que siempre han formado parte de su obra: la representación, el realismo, la pintura, la fotografía y el espacio representado.

3.8.3. NUEVAS INCURSIONES TECNOLÓGICAS.

En los últimos tiempos David Hockney está teniendo una enorme repercusión mediática debido a la utilización del *iPhone*⁴⁷³ y del *iPad*⁴⁷⁴ en la realización de su obra más reciente.

⁴⁷² Jones, J. y Seenan, G. *Op Cit.* marzo, 2004.

Sin duda los teléfonos celulares se han convertido, hoy en día, en un objeto del que apenas nos podemos separar. La utilización creativa y artística de este tipo de herramienta es cada vez más habitual y a nadie le sorprende ya ver trabajos fotográficos, cortometrajes o documentales realizados con el teléfono móvil. Cuando la marca Apple desarrollo el *iPhone* pensó en un buen número de aplicaciones y utilidades que facilitasen, potenciasen y mejorasen los usos secundarios de los teléfonos móviles, algo que sin duda consiguieron.

Como hemos podido comprobar a lo largo del presente estudio de la obra de Hockney siempre se ha sentido atraído por todo tipo de tecnologías aplicables al mundo de la representación. Aun así si tuviéramos que usar una palabra para definir a Hockney lo haríamos con la palabra pintor. Independientemente de las incursiones en otros medios que ha realizado a lo largo de su obra, no hay duda, de que su interés por otros medios esconde su fascinación por lo pictórico. Lo que le preocupa de los dispositivos es cómo éstos pueden hacer evolucionar a la pintura.

Su inclinación por los modelos de representación, por las herramientas de dibujo, por la fotografía, por las técnicas pictóricas, es una constante a lo largo de su obra. Para el autor el procedimiento es esencial y supone la principal característica en la configuración de la obra artística. Podemos pues describir a Hockney como un pintor formalista en el sentido de que su preocupación por la forma y por el propio medio está por encima de cuestiones de otra índole.

Si como acabamos de afirmar sus incursiones tecnológicas no son tanto exploraciones de las posibilidades del propio medio técnico como aplicaciones de los mismos al ámbito de lo pictórico, conociendo su curiosidad, era inevitable que Hockney sintiese la necesidad de indagar en las posibilidades pictóricas de alguno de los nuevos dispositivos electrónicos que nos rodean hoy en día.

En torno al año 2009 Hockney sorprende al público general con sus trabajos artísticos realizados con su *iPhone*, en un par de años amplía su interés por este tipo de dispositivos y comienza a realizar dibujos también con la tableta multifunción *iPad*.

3.8.3.1. LOS DIBUJOS CON *iPhone*.

El uso del *iPhone* por Hockney comienza en el año 2008 y rompe una tendencia pictórica ortodoxa que el autor estaba siguiendo en su trabajo artístico desde el cambio de milenio. Como ya se ha apuntado, Hockney llevaba unos años inmerso en mundo de procedimientos pictóricos tradicionales como la acuarela, la pintura al óleo de grandes tamaños, el paisaje, el retrato o el dibujo. Daba la impresión que su interés miraba más a redescubrir técnicas

⁴⁷³ El *iPhone* es un teléfono móvil multimedia de la marca Apple que ha revolucionado el mercado de la telefonía móvil. Además de las aplicaciones convencionales en este tipo de dispositivos, permite la utilización de multitud de programas diseñados especialmente para este dispositivo, entre los cuales destacan varias aplicaciones gráficas.

⁴⁷⁴ El *iPad* es un dispositivo multimedia desarrollado por Apple, se trata de una tableta electrónica de última generación. Al igual que el *iPhone* permite la implementación de múltiples aplicaciones entre ellas varias aplicaciones gráficas.

pictóricas del pasado que a nuevos horizontes tecnológicos. Además tras sus declaraciones referentes al nuevo estatus de la fotografía digital y a la generalización del retoque parecía vislumbrarse cierto hastío de tinte tecnófobo.

En un momento creativo que podríamos denominar clásico, el autor nos sorprende con su trabajo con el *iPhone*. David Hockney con setenta y dos años cumplidos, asombra de nuevo a la opinión pública con su extravagancia tecnológica. Como era de prever enseguida la prensa se hace eco de este uso tan heterodoxo de una herramienta tecnológica por parte de un pintor consagrado.

Para Lawrence Weschler, uno de los más destacados conocedores de la obra del autor inglés, Hockney estaba desarrollando uno de sus mejores y más fructíferos periodos de su carrera antes de comenzar a realizar los dibujos con el *iPhone*. De hecho da la impresión que Weschler no aprueba el interés mediático que han despertado los dibujos realizados con el teléfono móvil, según este autor la atención general a los dibujos con el teléfono celular es descompensada frente a los excelentes trabajos pictóricos realizados en los últimos años.

*"Las pinturas han sido ampliamente exhibidas [...] Los montajes de esta exposiciones han pillado a Hockney más ocupado que nunca, está todavía en el proceso de completar una docena de lienzos, pero no está lo suficientemente atareado para no poder ocuparse de otra de sus novedades tecnológicas de un carácter diametralmente opuesto a sus pinturas. Un elemento que el autor está reivindicando casi con más brío y fascinación que sus pinturas. Los dibujos con su iPhone."*⁴⁷⁵

Quizás el nivel creativo de sus dibujos con *iPhone* sea muy inferior al de su obra pictórica. Pero la innovación tecnológica que conllevan sus dibujos digitales, hace que estos trabajos sean muy atractivos para los medios de comunicación. Que un pintor pinte cuadros no es una noticia que interese al gran público, en cambio que lo haga con un *iPhone* si puede suponer algo noticiable en la prensa generalista.

En este estudio hemos tenido la ocasión de analizar todas las incursiones tecnológicas que Hockney ha realizado a lo largo de su carrera. Quizás por esa razón no nos sorprenda demasiado el trabajo que está realizando hoy en día con los dispositivos de Apple, además en sus trabajos con el *iPhone* se perciben ciertas cuestiones formales fundamentales que nos disponemos a destacar a continuación y que hacen que esos trabajos merezcan cierta atención dentro del presente estudio.

⁴⁷⁵ Weschler, L. *"Hockney's iPhone Passion"* The New York Review of Books. 22 octubre 2009. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/oct/22/david-hockneys-iphone-passion/>> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Los primeros usos que Hockney realiza con el *iPhone* son puramente instrumentales, la posibilidad que este dispositivo le brinda de tener internet en la palma de su mano, hace que los usos iniciales de esta herramienta se limiten a la búsqueda, recorte y envío de imágenes a sus amigos y conocidos.

Esta primera etapa de fascinación por el *iPhone* está más relacionada con cuestiones teóricas que con aspectos pictóricos. Hockney es un apasionado de su trabajo, siempre está pensando en cuestiones relacionadas con la pintura y con la representación, mientras pinta está recapacitando sobre la obra de otros pintores, está comparando procesos, sacando conclusiones y elaborando teorías (algunas no exentas de polémica). De manera habitual el autor comparte sus ideas con sus amistades más ilustres, lo que genera un interesante y enriquecedor debate.

En este contexto Hockney observa que el *iPhone* es una magnífica herramienta para ilustrar sus ideas. Comienza a usar el acceso a internet de su *iPhone* para buscar y enviar imágenes con la intención de apoyar discusiones artísticas. El *iPhone* le permite mandar una imagen en cualquier momento y desde cualquier sitio, cada vez que piensa en un pintor puede consultar su obra en la web, evaluarla y enviar alguna imagen a sus amigos.

Usando el *iPhone*, Hockney pronto descubre las aplicaciones gráficas que Apple implementa en estos teléfonos. Comenzará entonces a experimentar con *Brushes* un sencillo programa gráfico diseñado para pintar desde la pantalla del teléfono móvil. Este programa permite usar una extensa paleta de color, elegir entre un gran número de pinceles, trabajar por capas, pintar sobre imágenes capturadas, etc. La aplicación dejó asombrado al pintor inglés que desde entonces comenzó a usar el móvil como principal herramienta para la realización de apuntes, bocetos y dibujos.

El *iPhone* se convirtió en el sustituto de los cuadernos de apuntes que habitualmente llevaba encima. Refiriéndose al *iPhone* comenta:

*"Siempre está en mi bolsillo, no me estorba [...] Uno puede ponerse a trabajar de inmediato, con esa improvisada calidad, esa frescura y actividad; y cuando acabas, lo mejor de todo, no hay que limpiar ni ordenar nada. Simplemente apagas la máquina. O, mejor lo mandas, y tu pequeña cohorte de amigos alrededor del mundo tiene la experiencia de manera inmediata. Hay algo muy íntimo en todo el proceso."*⁴⁷⁶

Para Hockney, el uso del *iPhone* tiene ciertos elementos específicos que lo hacen especialmente interesante frente a otros dispositivos.

Uno de los factores que le atrae inicialmente es la velocidad, hemos de tener en cuenta que las primeras incursiones de Hockney en el ámbito de las herramientas gráficas informatizadas, se localizan hace más de veinte años. Los equipos de entonces tenían una respuesta extremadamente lenta, algo que desesperaba a nuestro autor. Ahora la velocidad

⁴⁷⁶ Weschler, L. *Op Cit.* 2009.

de trazado de líneas, de cambios de tono, o de cualquier otro tipo de manipulación en la imagen es instantánea, se produce en el acto. Refiriéndose a la diferencia entre aquellos ordenadores y los nuevos dispositivos afirma:

*"Solía pensar que el ordenador era lento para el dibujante. Acababas la línea y el ordenador reaccionaba 15 segundos después pero todo eso ha cambiado y ahora puedes dibujar con frescura y velocidad usando colores".*⁴⁷⁷

Otra de las características más significativas e innovadoras de los teléfonos móviles de última generación es la pantalla táctil. El *iPhone* supuso uno de los primeros dispositivos en incluir esta característica. Sin duda esa cualidad es especialmente beneficiosa para potenciar los usos gráficos en estos aparatos, en el caso de *Brushes* el proceso de dibujo se convierte en algo dinámico, orgánico, casi natural, con solo pasar el dedo por la pantalla se marca el trazo que se desea dibujar. El *iPhone* permite un proceso de dibujo muy similar al apunte artístico clásico, un proceso sencillo e intuitivo.

Para Hockney la facilidad de uso y la inmediatez del *iPhone* hacen que se convierta en una herramienta insustituible, una herramienta con la que no ha dejado de trabajar en los últimos años, realizando miles de imágenes digitales, imágenes que una vez realizadas envía a sus amigos.

Precisamente la facilidad para compartir estos dibujos se revela como otra de las características que hacen especialmente atractiva esta herramienta para Hockney. El pintor se siente entusiasmado con el envío de sus obras inmediatamente después de ser realizadas.

*"Hockney había creado literalmente cientos o probablemente miles de imágenes, muchas veces enviando cuatro o cinco al día a un grupo de unos doce amigos, y sin preocuparse sobre qué pasaría con ellos. Asumiendo que los amigos las liberarían al éter digital. Estas imágenes no son una versión digital de imágenes que existen en otro medio, sus expresiones digitales son genuinamente digitales."*⁴⁷⁸

Como vemos la fascinación por el *iPhone* hace que Hockney esté enviando imágenes a sus amigos casi continuamente. Este modo de transmitir su obra hace que Weschler le pregunte acerca de las implicaciones que una distribución de obra tan incontrolada puede acarrear, pero el autor nos sorprende con una respuesta en la que entendemos que Hockney no ve realmente estas imágenes como dibujos sino como pequeñas proyecciones.

⁴⁷⁷ Barnett, E. "David Hockney paints with his iPhone", Telegraph. Abril, 2009.
<<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/5252020/David-Hockney-paints-with-his-iPhone.html>.
> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁷⁸ Weschler, L. *Op. Cit.* 2009.

"No creo que valgan nada [...] esas imágenes se ven mucho mejor en la pantalla que en una página. Después de todo es un medio de pura luz, no tiene tinta ni pigmento, es más similar a una vidriera que a un dibujo"⁴⁷⁹.

Esta afirmación nos hizo ver una de las principales aportaciones de este proceso. Para Hockney la razón de ser de estos dibujos es el propio *iPhone*, el dispositivo dónde se generan y dónde deben ser vistos. El autor compara sus dibujos con las vidrieras, la presencia de luz proyectada es clave para entender estos trabajos en toda su dimensión, el acercamiento a la imagen que nos propone Hockney se debate entre dos medio el cine y la pintura, algo que se ve claramente en el montaje de su última exposición *Flores frescas*⁴⁸⁰ en *Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent* de Paris, y a la que más adelante nos volveremos a referir con mayor detalle.

La característica que acabamos de apuntar hace que estos dibujos sean auténticamente digitales, ya que tanto su proceso de creación como el proceso de recepción lo posibilita el propio dispositivo, no son versiones de dibujos digitalizados, ni están concebidos para una posterior impresión, son auténtica y genuinamente digitales.

Hasta ahora al referirnos al uso del *iPhone* por Hockney nos hemos centrado en elementos y características del propio procedimiento, sin hablar apenas de las características formales y expresivas de los propios dibujos. En este sentido podemos destacar cuatro líneas más o menos definidas: En primer lugar, están los autorretratos, en un segundo grupo podríamos hablar de los dibujos de flores y jarrones, un tercer grupo son las obras en el que la preocupación por la luz es primordial, y un cuarto grupo es en el que el autor mezcla procedimientos pictóricos con elementos de origen fotográfico.

Si comenzamos con los autorretratos, como ya hemos expresado en varias ocasiones a los largo de este estudio, el retrato es una constante en toda la obra de nuestro autor. Como no podía ser de otra forma Hockney realiza un buen número de dibujos de este género con su *iPhone*. Ahora se trata en su mayoría de auto retratos. Lo más interesante de estos nuevos retratos está relacionado con la escala de los mismos. Se trata, sobre todo inicialmente, de autorretratos cuya escala coindice con el reflejo de los rostros en el *iPhone*.

⁴⁷⁹ Weschler, L. *Op. Cit.* 2009.

⁴⁸⁰ La exposición *Fleures Fraichês*. Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent. Octubre 2010-enero 2011. <www.fondation-pb-ysl.net>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]



Ilustración 332. David Hockney. *Autoretratos*. 2010.

Normalmente al dibujar se varía la escala en función del tamaño de la obra, en ese proceso casi automático el dibujante encaja lo representado al tamaño del soporte. Esa característica es también lo más habitual al realizar fotografías, cuando se realiza una fotografía la escala de lo representado es normalmente menor que el objeto real, se suele producir una reducción.

Los autorretratos de Hockney están realizados de un modo muy particular ya que en la mayor parte de las ocasiones el autor redibuja los trazos principales que su rostro reflejado sobre la pantalla del *iPhone*. No es un método en el cual el autor observe el objeto y lo traslade al soporte, tampoco realiza una fotografía y la redibuja. La imagen ya está presente en la pantalla producto de la reflexión, solo hay que marcar las líneas. Esta característica explicaría tanto la cuestión de la escala y como el propio aspecto de estos retratos, de hecho tienen un tamaño unas dos veces mayor que el que se obtendría de realizar un auto retrato fotográfico usando la cámara del *iPhone*.

Para Weschler, su método podría estar relacionado con el procedimiento que utilizaba el pintor Claude Lorrain⁴⁸¹ en el siglo XVII. Lorrain usaba un espejo oscuro sobre el que redibujaba las escenas reflejadas, dando lugar a unos apuntes algo fantasmales que posteriormente trasladaba a sus cuadros finales. Con esta teoría Weschler traza un puente entre el clásico interés de Hockney por la técnica y las herramientas de dibujo y las nuevas aplicaciones de alta tecnología, un nexo que nos remonta a cuestiones tratadas en el *Conocimiento Secreto*. Hockney se preguntaba frecuentemente sobre el uso de los espejos por parte de los grandes maestros, el *iPhone* parece invitarle de nuevo a la especulación sobre las herramientas de dibujo y el uso de espejos en el arte.

⁴⁸¹ Claude Lorrain (1600-1682), Pintor barroco francés establecido en Italia. Destacó por la calidad de sus paisajes, de corte clasicista que describen escenas bucólicas y pastoriles.



Ilustración 333. Espejo oscuro de dibujo perteneciente a Claude Lorrain.



Ilustración 334. Iphone de Apple.

El interés por los retratos dejó paso a una nueva tipología de obra mucho más luminosa y colorista: las flores. Hockney comenzó a realizar apuntes con el *iPhone* de vasos con flores, macetas, jarras, flores cortadas, etc. Unos dibujos muy rápidos que realizaba muchas veces durante momentos de descanso cuando dejaba de pintar sus grandes lienzos. Poco a poco, estos dibujos se empezaron a convertir en una actividad primordial para el autor.



Ilustración 335. David Hockney. Flores. 2009.

La **rapidez** y frescura de estos dibujos está muy relacionada con el propio proceso de dibujo. La mayoría de los usuarios al tocar las pantallas táctiles lo hacen sirviéndose de su dedo índice, otros usan punteros u otro tipo de instrumento para realizar labores de dibujo y

escritura sobre las pantallas táctiles. Descubrimos con cierto asombro que David Hockney no suele usar el dedo índice para dibujar, sino que lo suele hacer con el dedo pulgar.

Según el autor el uso del pulgar tiene algunas ventajas. Le permite trabajar con una sola mano, ya que puede dibujar mientras sujeta el móvil, al usar el dedo índice necesitamos una mano para dibujar y otra para sujetar el dispositivo. Según Hockney: *"si tu usas el dedo índice u otros dedos tienes que hacer trabajar a el codo. Solo el pulgar es prensil lo que te permite moverte por la pantalla con la máxima velocidad y agilidad, la pantalla tiene el tamaño correcto con el pulgar llegas fácilmente a todas las esquinas."*⁴⁸² La utilización del dedo pulgar supone que el autor trabaje de un modo rápido y con un trazo improvisado y fresco, cuestiones operativas pero que hacen tremendamente atractiva esta herramienta a Hockney sobre todo a la hora de realizar estos pequeños bodegones.

En una tercera vertiente de trabajo con el *iPhone*, el autor se centra en el trabajo con la luz. Para él el trabajo con la luz es algo que esta herramienta potencia de un modo especial por la propia configuración del dispositivo. La pantalla es lumínica y por tanto produce un dibujo luminoso.

Hockney siempre se sintió muy atraído por la luz del amanecer, la luz de la primera hora del día. Actualmente reside en Inglaterra, donde la luz es mucho más baja y los amaneceres son más prolongados que en California. Según el autor, la razón de que no haya pintado muchos cuadros de amaneceres responde a que es complicado pintarlos ya que para pintar necesitas luz para ver y si tienes luz en la estancia donde trabajas no puedes observar con claridad la gama de tonalidades que se está produciendo en el exterior.

Con el *iPhone* esta cuestión deja de ser un problema, Hockney pinta los amaneceres desde su cama sobre la pantalla, sin necesidad de encender ninguna luz a excepción de la que despiden el propio teléfono móvil. El pintor se siente fascinado por este nuevo uso, durante estos años ha realizado un gran número de dibujos de esta temática por los que siente tanta pasión que no puede evitar mandarlos una vez realizados.

*"Tiene docenas de logradísimas secuencias de amaneceres que envía en tiempo real, por eso sus amigos en América se despiertan con los amaneceres de Bridlington, dos, cinco, a veces ocho versiones distintas que manda de modo sucesivo, uno detrás de otro [...]"*⁴⁸³

⁴⁸² Weschler, L. *Op. Cit.* 2009.

⁴⁸³ Weschler, L. *Op. Cit.* 2009.

Ilustración 336.David Hockney. *Amaneceres*. 2009.

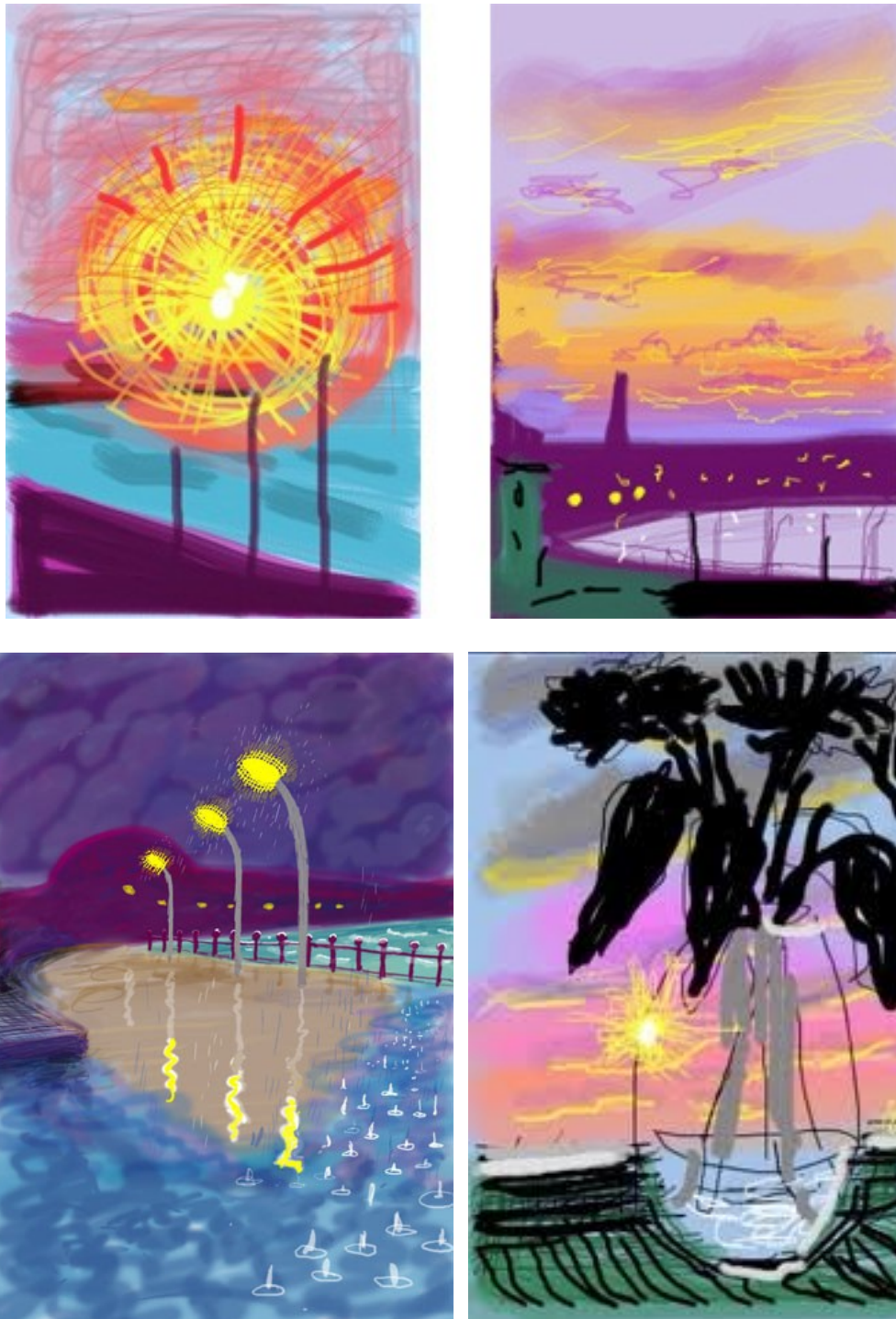


Ilustración 337. David Hockney. *Amaneceres*. 2009.

Por último, podríamos considerar otra vertiente en los trabajos con *iPhone*, se trata de los paisajes fotográficos. Tanto el *iPhone* como el *iPad* permiten dibujar sobre imágenes previamente capturadas, ya sean fotografías realizadas por el propio usuario o imágenes de otra procedencia como imágenes descargadas de internet, dibujos previos, etc.

Hockney tiene un buen número de fotografías, sobre todo paisajes, a las que posteriormente aplica trazos, color, texturas etc. El resultado es un tipo de dibujo mixto en el que se mezclan elementos pictóricos con elementos fotográficos.

Ilustración 338. David Hockney. *Paisaje*. 2009.



Ilustración 339. David Hockney. *Paisaje*. 2009.



Ilustración 340. David Hockney. *Paisaje*. 2009.

Sin lugar a dudas, el trabajo que ha realizado Hockney con el *iPhone* puede ser analizado desde varios puntos de vista. La repercusión que está teniendo en los medios de comunicación es un aspecto muy destacable ya que parece que el autor vuelve una vez más a ser centro de atención de la comunidad artística.

Pero más allá de la repercusión mediática hay que destacar una vez más la capacidad de innovación del autor británico que, con setenta y dos años, sigue investigando y analizando las nuevas posibilidades plásticas que ofrecen las nuevas tecnologías. Hockney no traiciona

su estilo claro y directo y ve en el *iPhone* una herramienta con muchas posibilidades pictóricas.

3.8.3.2. DEL IPHONE AL IPAD.

A la afición por el *iPhone*, en la que acabamos de incidir, hay que sumarle la reciente fascinación por la nueva tableta multimedia *iPad* desarrollada por *Apple*. Una herramienta con la que lleva trabajando desde finales de 2009.

Aunque el *iPhone* y el *iPad* compartan un buen número de características comunes, se trata de dispositivos diferentes. Mientras el primero es un dispositivo móvil cuya función principal es servir como teléfono celular, el *iPad* es una herramienta multimedia portátil sin un uso específico o prioritario. El primero se suele llevar encima habitualmente ya que su tamaño, peso y uso primordial lo favorecen. El *iPad*, en cambio, aunque es fácil de transportar y tiene cualidades multimedia que lo hacen muy atractivo, no se suele llevar encima a no ser que tengamos previsto usarlo.

Para Hockney⁴⁸⁴ el *iPad* mejora respecto al *iPhone* en determinados aspectos. En primer lugar el pintor habla de su mayor tamaño, algo que incrementa la buena relación con el dispositivo haciendo de él una herramienta perfecta para usos artísticos. El *iPad* propicia una mejor relación entre la mano y el ojo a la hora que dibujar, mejora la coordinación respecto al *iPhone*. Para el autor, el *iPad* es una herramienta extraordinaria *"puede ser todo lo que quieras que sea. Es lo más cerca que he estado de ver lo que llamaría una máquina universal."*⁴⁸⁵ La atracción por el *iPad* es tal que, recientemente, el propio Hockney realizó un comentario que bien parece un lema publicitario: *"Si Van Gogh o Picasso hubiesen tenido la oportunidad habrían tenido uno"*⁴⁸⁶.

La facilidad de uso de estos dispositivos hacen que se conviertan en herramientas imprescindibles para el autor, además insiste en la limpieza y sencillez que propician, *"es un verdadero placer realizar estos trabajos con estas herramientas digitales en la que no hace falta agua, pintura y evitas todas las faenas de limpieza. [...] arrastro mis dedos y es como si llevase tinta en ellos."*⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ VV.AA. "David Hockney turns to Apple's new iPad as his instant art goes 'back to the future'", Daily Mail. 12 de mayo de 2010.
<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1277567/David-Hockney-turns-Apples-new-iPad-instant-art-goes-future.html#>>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁸⁵ VV.AA. *Ibidem*.

⁴⁸⁶ Spence, N. "David Hockney: Picasso, Van Gogh would have been Apple fans", Digital Art on line. 8 de noviembre, 2010.
<<http://www.digitalartsonline.co.uk/news/?newsid=3247731&olo=rss>>[web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

⁴⁸⁷ Spence, N. *Ibidem*. 2011.



Ilustración 341. David Hockney. *Dibujos con iPad*. 2010.

En una obra reciente del autor podemos ver el siguiente texto: "*Se piensa que esta nueva tecnología está acabando con el trabajo a mano, no estoy tan seguro, si miras alrededor ves cómo se está expandiendo*". Hockney ve en el uso de estos dispositivos una vuelta a lo manual, estas herramientas propician el gesto, el trazo, el dibujo, etc. cuestiones que suponen una vuelta a lo pictórico.

Desde nuestro punto de vista existe una característica en los trabajos realizados con el *iPad* que supone una auténtica novedad dentro de la obra del autor. Algo en lo que la mayoría de los críticos no han reparado, o bien, no han acentuado con suficiente fuerza. Se trata de las cuestiones temporales presentes en los dibujos con *iPad*.

Hockney, en sus trabajos con esta tableta gráfica, juega con la narrativa temporal de un modo nuevo en su obra ya que incorpora elementos dinámicos. Así dentro de su obra reciente encontramos ejemplos de dibujos y/o series de dibujos con carácter animado. Gracias al *iPad* estas obras incorporan elementos de carácter cinemático y móvil, algo nuevo en el autor.

Tras un breve uso de la paleta *iPad*, Hockney se da cuenta de que esta herramienta permite crear secuencias de dibujos a modo de diaporama. La renovación secuencial de diferentes imágenes de flores sobre la pantalla del *iPad* produce una animación. Pero además, el *iPad* permite grabar las diferentes fases de un dibujo, la secuencia completa de la realización del dibujo. Recrear las fases de creación de la obra de manera secuencial, es algo que sorprende muy gratamente al autor:

"Algo que también lo hace único es que puedes ver una grabación de tu dibujo. Nunca antes me había visto dibujando."⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ VV.AA. *Op Cit.* 2010.

Esta característica, especialmente visible en el montaje de la exposición *Fleurs Fraîches*, supone la incursión de David Hockney en la animación gráfica. Los únicos acercamientos a la imagen en movimiento que conocemos del autor se remontan a principios de los años ochenta, en aquellos años el autor grabó pequeñas películas realizadas con cámara de vídeo, un trabajo sin mayor importancia del que tenemos referencia por una cita de Paul Joyce⁴⁸⁹. Ahora, gracias al *iPad*, Hockney realiza estos dibujos animados en los que se puede ver todo el proceso de creación de la obra, dando lugar a unas imágenes de naturaleza híbrida, entre la animación, el vídeo y el dibujo. Imágenes que se sirven de un soporte electrónico, que tienen carácter narrativo secuencial y en las que localizamos una clara e inequívoca vocación pictórica.

3.8.3.3. FLEURS FRAÎCHES.

Con el título *Fleurs Fraîches* tuvo lugar en la Fundación Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, de París, una excelente exposición de los últimos trabajos de Hockney. Desde octubre de 2010 hasta enero de 2011, se expusieron sus trabajos en una muestra de obra reciente que probablemente sea la más importante de los últimos tiempos, o al menos es la que más atención mediática ha suscitado debido a la novedad de la propuesta.

La muestra, comisariada por Charlie Scheips, se centra en los trabajos que Hockney ha realizado usando dispositivos electrónicos, siendo la primera gran exposición dedicada al trabajo que lleva realizando con *iPhone* y más recientemente con *iPad*.

Se dan una serie de características que hace de esta exposición algo singular. La muestra está compuesta por tres tipos de obras, por un lado, obra proyectada a partir de cañones de datos digitales y, por otro lado, obra sobre *iPhone* y *iPad*.

La primera y principal novedad de este montaje es la atmosfera de la muestra. Los tres tipos de obras son de carácter inmaterial. Se trata de obras de carácter lumínico sobre el soporte electrónico en los que la luz es el medio de transmisión y observación. Esta característica hace que el espacio de la muestra necesite oscuridad para una correcta observación. La sala donde se muestran las obras es un espacio con una iluminación tenue y el ambiente remite a un entorno cinematográfico o teatral. Un contexto que invita a la solemnidad y al silencio y que en cierto sentido nos recuerda a sus trabajos escenográficos, pero más aún a sus *Snails Spaces* desarrollados en los noventa. El carácter lumínico, los colores planos y saturados de estas obras, hace que su observación evoque el efecto de las vidrieras en el interior de las iglesias góticas, una relación que el propio autor apunta.

La distribución de las pantallas es otro elemento destacable en esta muestra. El espectador se encuentra con un ingente número de *iPhones* alienados en las paredes, una composición seriada que incide en lo múltiple y que en sí misma tiene notable presencia. En otras paredes se pueden ver agrupaciones de tabletas *iPad*, una composición cercana a los montajes de varios lienzos y que derivan del interés de Hockney por lo múltiple.

⁴⁸⁹ Joyce, P. *Op. Cit.* 1999.

Por ultimo, un aspecto en el que ya hemos incidido pero que hace distinta a esta exposición, es el carácter animado y hasta cierto punto cinematográfico de algunas de las obras expuestas. En determinadas obras se puede presenciar una renovación de las imágenes, en otras se observa de forma animada la creación del propio dibujo. Este juego con el movimiento hace que la exposición adquiera un carácter dinámico y vivo. Las flores de sus iPad se van renovando dando pleno sentido al título de la exposición: *Flores Frescas*.

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES.

Llegados a este punto toca ahora realizar una recapitulación sobre lo expuesto. Es el momento de comprobar hasta qué punto las expectativas y motivaciones que dieron pie a este trabajo de investigación se cumplen. En este capítulo dedicado a las conclusiones expondremos los resultados tanto parciales como finales a los que hemos llegado.

Si fuera necesario extraer dos conclusiones sintéticas de las dos partes en las que se estructura este trabajo estas serían las siguientes.

1.- La fotografía supone el fin de un acercamiento a la representación centrado en la naturaleza singular de la imagen y el inicio de toda una cultura basada en la naturaleza múltiple de la representación.

2.- David Hockney y su método basado en la fotografía múltiple supone una alternativa al espacio óptico-perspectivo tradicionalmente vinculado al medio. El autor con su obra pone en cuestión las relaciones tradicionales entre espacio representado y fotografía. Por todo ello, podemos afirmar que la figura de David Hockney tiene capital importancia en las prácticas fotográficas contemporáneas y en las reformulaciones espacio-temporales que éstas conllevan.

Sin embargo, estas dos conclusiones presentadas de este modo podrían verse como algo precipitadas y urgentes. Para dar solidez a estas afirmaciones es necesario exponer toda una serie de conclusiones parciales que dan pleno sentido a dichas aseveraciones.

Estos cuestionamientos y sus correspondientes soluciones no dejan de ser etapas que van conformando el presente trabajo de investigación. Al igual que los *composites* de Hockney están constituidos por fotografías independientes que dan como fruto una obra completa, nosotros hemos ido solventando una serie de inquietudes, que agrupadas, nos permiten concluir esta investigación.

Nuestra investigación consta de dos partes diferenciadas que comparten un espacio común (como si de uno de los retratos dobles tan habituales en Hockney se tratara). Entre estas dos partes se establecen una serie de vínculos y cruces que relacionan la fotografía múltiple con la obra del autor.

La primera parte de este trabajo responde a la necesidad de dar respuesta a una sucesión de interrogantes sobre la naturaleza de la fotografía que subyacen en la obra de Hockney.

Por su lado, la segunda parte de este trabajo supone un análisis detallado de las relaciones, influencias y derivaciones que el uso de la fotografía produce en la obra David Hockney. Ambas partes se complementan y explican aunque sea posible su lectura por separado. En este sentido, esta investigación participa del carácter múltiple y hasta cierto punto fraccionado que planteábamos en nuestra hipótesis.

Lo múltiple fotográfico. Una propuesta iconografía de la presencia de lo múltiple en fotografía.

Las principales preguntas que se plantearon en la primera parte de este trabajo estaban orientadas a proponer un cambio en el estatuto dominante de la imagen desde el nacimiento de la fotografía. Según esta teoría, la representación pasaba de tener principalmente una naturaleza singular y única a transformar su condición hacia lo múltiple y diverso. Para ello nos preguntábamos: ¿Es posible establecer una aproximación iconográfica de lo múltiple fotográfico?, ¿Se dan suficientes elementos de juicio para considerar que lo múltiple supone un aspecto distintivo del medio fotográfico?

Estas cuestiones planteadas a lo largo del desarrollo de este trabajo se han ido aclarando mediante a una serie de resultados parciales que a continuación vamos a exponer:

Respecto al perspectivismo.

1.- El perspectivismo es un sistema de representación que potencia la imagen unitaria y singular. La perspectiva se basa en un punto de vista único e inmóvil, lo que deriva en una narración espacio temporal de naturaleza individual y única, calculada a partir de un ojo. La perspectiva "cíclope" narra un solo espacio y un solo tiempo.

La perspectiva ha capitalizado el modelo de representación occidental desde su perfeccionamiento en el siglo XVI hasta la aparición de la fotografía en el siglo XIX. La racionalidad científica del sistema, las analogías con la óptica y las afinidades con nuestro sistema de percepción, hicieron que el sistema perspectivo-óptico se asumiese como veraz, fidedigno y objetivo convirtiéndose en un pilar más de la construcción del proyecto moderno.

2.-El desarrollo durante el siglo XIX de las geometrías no-euclidianas pone de manifiesto la existencia de otros modelos geométricos de representación alejados del perspectivismo. Esa evidencia científica supone una invitación a explorar visualmente dichos modelos. Las vanguardias históricas se empeñaron en hacerlo buscando modelos alternativos de representación no deudores del modelo perspectivo-óptico.

3.-La forma de entender el espacio fotográfico ha cambiado debido a toda una serie de prácticas que han cuestionado que la representación perspectivo-óptico sea consustancial al medio fotográfico. Las diversas experiencias artísticas durante el siglo XIX, buscaban acabar con la primacía del cuadro consiguiendo el fin del espacio ventana. El desarrollo de nuevas narrativas temporales basadas en lo múltiple presagiaba un cambio de paradigma espacio-temporal. Las continuas experiencias fotográficas de las vanguardias históricas probaban la posibilidad de modelos de fotografía no dependientes de la óptica. A lo largo del siglo XX se han dado multitud de cuestionamientos del espacio representado y la fotografía, sin duda, ha aportado elementos para la consecución de estos cambios.

Respecto a la fotografía.

1.- La aparición de la fotografía en el siglo XIX, supone la automatización del perspectivismo como sistema de representación. El automatismo científico-técnico del proceso perspectivo-óptico validaba el sistema y, según la mentalidad del XIX, demostraba la objetividad de la fotografía. Con la fotografía, la ciencia llegaba al ámbito de la representación y del arte. El arte, una disciplina tan cargada de subjetividad y emoción, podía también ser dominada por el pensamiento científico a través del dispositivo fotográfico.

2.- Pero paradójicamente, la fotografía pasa en muy poco tiempo de ser el máximo exponente de un sistema de representación (la perspectiva) a convertirse en el principal elemento renovador de la representación posibilitando el avance hacia otros modelos. La renovación iconológica que trae consigo la fotografía no tiene parangón, dando como resultado un verdadero atlas fotográfico del mundo que abarca desde lo microscópico a lo descomunal, desde lo cercano a lo lejano, desde lo interior a lo exterior, desde lo privado a lo público, produciendo un desplazamiento de una cultura visual unificada hacia una visibilidad de lo múltiple y lo complejo.

3.- Durante el siglo XX se perciben dos grandes corrientes a la hora de acercarse a la fotografía desde entornos artísticos. Por un lado, está el purismo fotográfico, también denominado formalismo fotográfico, defendido, entre otros, por Beaumont Newhall y que reivindica la singularidad específica de la fotografía como disciplina artística. Y por otro lado está el acercamiento posmodernista, que entiende la fotografía como medio y no como fin en sí mismo, cuestionando los valores tradicionalmente relacionados con la naturaleza específica del medio.

4.- Con la aparición de la fotografía digital la fotografía ha cambiado de estatus. Los principales valores en los que se basaba para defender su carácter objetivo y veraz ya no sirven en la cultura digital. Con la aparición de la fotografía digital (postfotografía), el medio está sufriendo un renovador cambio, similar al que sufrió la pintura a partir del siglo XIX. La fotografía digital supone una vuelta a procesos plásticos más relacionados con la pintura que con el automatismo iconográfico de la fotografía. Estamos siendo testigos de un evidente proceso de pictorialización de la fotografía, algo que hemos denominado: pictorialismo digital.

Respecto a la fotografía y lo múltiple.

1.- Los modelos de representación visual responden a los elementos culturales de las comunidades en la que se desarrollan. Desde la revolución industrial hasta nuestros días, la sociedad ha sufrido uno de los principales cambios en toda su historia. Los modelos industriales basados en la producción en serie y en el consumo masivo, llegan también al mundo de la imagen. Esto, junto al desarrollo de los medios de masas genera una multiplicidad en la imagen nunca vista. La reproductividad es responsable por un lado, de la

transformación del estatus del arte y, por otro, del cambio de paradigma desde la imagen única hacia la imagen múltiple.

2.- La fotografía es consecuencia de la revolución científico-técnica que se produce en el siglo XIX y, por tanto, participa de la naturaleza múltiple y seriada que propician los modelos industriales. La posibilidad de repetición, la capacidad de reproducción, la multiplicidad, etc. son elementos consustanciales al medio fotográfico. Como consecuencia de esta característica aparecen en el ámbito de lo visual elementos olvidados por el perspectivismo, como la lectura secuencial, la serie, lo cinético, el políptico o el *staccato* visual.

3.- Las estrategias visuales de naturaleza seriada, compuesta o múltiple están presentes a lo largo de toda la historia de la representación. Si nos centramos en la historia del arte occidental encontramos numerosos ejemplos relacionados con lo múltiple en el arte paleo cristiano, el arte pre-románico, en el románico o en el gótico. El desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento propicia un modelo de representación de tendencia unitaria y sincrética que minimiza la presencia de lo múltiple en el arte. La fotografía recupera la dialéctica de lo múltiple en el ámbito de la representación.

4.- La multiplicidad de la imagen y de la representación ha llegado a niveles nunca antes alcanzados. La unidad perceptiva, que proponía el perspectivismo, se revela incapaz de dar respuesta a la diversidad de estímulos visuales a la que estamos expuestos. La realidad del mundo contemporáneo es fragmentaria, compuesta, caleidoscópica y múltiple; nuestro mundo no es percibido como lineal y unificado sino como algo complejo y diverso. La proliferación de un tipo de imagen múltiple y compuesta está en consonancia con la evolución de nuestras sociedades.

5.- La naturaleza de la fotografía se revela múltiple casi desde su nacimiento. El proceso positivo/negativo, la visión estereoscópica, las *cartes de visite*, el mosaico fotográfico, los panoramas, los sistemas de filiación, el fotomontaje, la cronofotografía, la imagen compuesta, etc., son ejemplos de esta derivación hacia narrativas basadas en lo múltiple. Además la multiplicidad desembocará en el cinematógrafo, uno de los más revolucionarios procesos de representación de la imagen en movimiento.

6.- La fotografía posibilita nuevas narrativas temporales. Denominamos **representación temporal sincrónica** a la representación que potencia el tiempo congelado, la instantaneidad y el instante decisivo. La fotografía, con su precisión tecnológica, acelera este acercamiento temporal concreto y contingente que ya estaba presente en el modelo perspectivo. La **representación temporal diacrónica** potencia una temporalidad más abierta y diversa, la fotografía múltiple ayuda y facilita un tipo de acercamiento temporal de índole secuencial, cíclica y seriada.

7.- Las vanguardias históricas, con su afán renovador, sienten un gran atractivo por la dialéctica de lo múltiple que estaba potenciando el medio fotográfico. Encontramos ejemplos y aplicaciones inspirados en lo múltiple en todas las disciplinas, en pintura, escultura,

escenografía, cinematografía, etc. y en todos los movimientos artísticos: futurismo, constructivismo, cubismo, la nueva visión, dada, el surrealismo, etc. En el ámbito de la fotografía la atracción por lo múltiple deriva en prácticas tan notables como el fotodinamismo, el fotomontaje, el *collage*, la multi-exposición, etc. Podemos concluir que las vanguardias, en su afán por romper con el arte tradicional, ven en la fotografía múltiple una verdadera fuente de inspiración.

8.- La Nueva Figuración y el Pop Art, encuentran en lo múltiple uno de los recursos más provechosos y recurrentes. Estas tendencias artísticas normalizan el uso de la fotografía como herramienta y recurso plástico. El uso que el Pop hace de la fotografía no busca la especificidad o singularidad del medio, lo que supone el inicio del acercamiento posmodernista a la fotografía.

9.- En los años cincuenta, corrientes fotográficas de índole purista como la *Street Photography*, plantean una renovación del medio basada en propuestas de una mayor subjetividad que redundaban en una visión descreída de la sociedad. Esta visión crítica y, hasta cierto punto, revisionista tiene también consecuencias formales, se percibe un incremento de estrategias basadas en lo múltiple en la fotografía de autores como Robert Frank, Lee Friedlander, Diane Arbus o Harry Callahan, entre otros.

9.- Las prácticas fotográficas de las neovanguardias suponen una verdadera renovación conceptual y formal del medio. Las propuestas conceptuales de estos movimientos y sus actitudes anti-fotográficas devienen en una renovación del medio presidida por la heterogeneidad de sus propuestas. En este contexto la presencia de lo múltiple fotográfico supone una estrategia habitualmente utilizada.

La obra fotográfica de David Hockney y las relaciones con lo múltiple.

David Hockney supone el punto de partida de este trabajo de investigación. El interés por los collages fotográficos del autor supuso el inicio de nuestra reflexión sobre la posibilidad de realizar una propuesta iconográfica basada en lo múltiple fotográfico.

El estudio minucioso la fotografía de David Hockney nos llevó a descubrir la importancia capital que este medio tiene en la obra de este autor. La fotografía será un elemento articulador y central en la plástica del artista.

Uno de los mayores hitos en la fotografía de David Hockney es cuestionar las relaciones entre espacio representado y fotografía. Así sus propuestas suponen una alternativa al espacio óptico-perspectivo tradicionalmente vinculado con el medio fotográfico.

Para llegar a estas conclusiones hemos analizado la obra de David Hockney llegando a una serie de conclusiones parciales que a continuación vamos a exponer.

Obra temprana: Años sesenta y setenta.

1.- La fotografía está presente en toda la obra de Hockney desde sus primeros trabajos, en la década de los sesenta, hasta hoy en día. La diversidad de registros y procedimientos fotográficos por parte del autor es asombrosa. Los primeros usos de imagen fotográfica se remontan a principios de los años sesenta. Un gran número de las figuras masculinas que aparecen en sus obras provienen de revistas eróticas masculinas. Hockney no incluye las imágenes a modo de *collage* sino que prefiere copiarlas sobre el lienzo.

2.- David Hockney comienza a usar habitualmente la fotografía como ayuda instrumental para realizar sus pinturas. El autor realiza continuamente fotografías Polaroid como ayuda memorística para posteriormente realizar sus pinturas. La fidelidad entre las fotografías y los cuadros es asombrosa, algo en lo que sus biógrafos no inciden con suficiente insistencia.

3.- La pintura de la época californiana de David Hockney se ha relacionado tradicionalmente con un tratamiento del espacio de inspiración protorrenacentista y por el interés del autor por los grandes maestros del *Quattrocento*. Tras nuestro análisis, podemos afirmar que tanto de la construcción espacial de las pinturas, como la frialdad de los personajes, es consecuencia directa del uso literal que el autor hace de la fotografía.

4.- En la segunda mitad de los años sesenta David Hockney afirma que el uso que hace de la fotografía es similar a la de cualquier aficionado. Sin embargo, el autor en esta época ya dispone de un equipo réflex sofisticado y con buenas prestaciones. Posiblemente, asumir que un buen número de sus lienzos estaban inspirados en fotografía, podía significar un inconveniente en aquella época.

5.- A finales de los sesenta y principios de los setenta Hockney usa la cámara para tomar toda clase de apuntes para sus cuadros. No se limita solo a las figuras sino que fotografía detalles, espacios y fragmentos que posteriormente va integrando en la obra. Aunque el resultado final es pictórico la metodología comienza a parecerse mucho a la que usará en sus composiciones fotográficas.

El uso de la fotografía hace que, poco a poco, en la pintura de Hockney aparezcan elementos relacionados con el lenguaje fotográfico. Un tratamiento de la luz más fotográfico, barridos y congelados de inspiración en el lenguaje fotográfico, encuadres y composiciones solo posibles con cámara, una mayor saturación de color, se perciben ya en la obra de principios de los setenta. La fotografía está influyendo directamente en su pintura.

6.- A principios de los años setenta (concretamente hasta el año 1973) Hockney comienza a plantearse cuestiones relacionadas con la representación espacio-temporal de la fotografía, estas reflexiones derivan en los primeros ejemplos definidos de mosaicos y composiciones fotográficas, una técnica que se irá incrementando a partir de este momento.

7.- Descubrimos una importante obra fotográfica desarrollada en esta década. Una fotografía de características puristas y directas. Hockney muestra, además, un claro interés teórico por la fotografía que le conduce a un acercamiento conceptual y reflexivo sobre el medio.

El desarrollo de sus *composites*. Años ochenta.

1.- El estudio pormenorizado de su trabajo hace que consideremos los términos ingleses *composites* y *joiners* como los más precisos para definir la metodología de su obra, desligándolos de los apelativos *collage* o *fotomontaje*. Las composiciones de David Hockney buscan un efecto aditivo y unificador, frente al carácter disociador y sustractivo del fotomontaje y el *collage*. Sus *composites* indagan en modos de percepción visual y tienen una vocación realista. Los trabajos de David Hockney tienen más que ver con el mosaico clásico o con la pintura que con el fotomontaje vanguardista.

2.- En el año 1981, se producen dos hechos fundamentales en las relaciones de David Hockney con la fotografía. Por un lado, el encargo de organizar la exposición *The Artist's Eye, Looking at pictures in a Book* para la *National Gallery*. En el catálogo de esta exposición el autor realiza una compleja reflexión sobre la naturaleza de la fotografía, lo que ratifica el interés teórico del autor por este medio. Por otro lado, recibe la invitación del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou para organizar una exposición sobre su trabajo fotográfico. En la preparación de esta exposición el autor toma conciencia de la importancia de su trabajo fotográfico. Además, a raíz de esta exposición, comienza a trabajar sistemáticamente en sus célebres *composites* fotográficos.

3.- Aunque sus trabajos con composiciones fotográficas se popularizan a partir de 1982 hemos podido constatar que este tipo de práctica fotográfica había sido usada por el autor desde 1969.

4.- Las composiciones fotográficas de los años 1981 y 1982, son realizadas, mayoritariamente, con material Polaroid. Los *composites* con Polaroid tiene una serie de elementos específicos y distintivos, como la gran fidelidad al marco, la retícula del soporte como elemento organizador, fuertes cambios de escala de inspiración cubista en los elementos representados, y una escasa preocupación por cuestiones temporales.

5.- A partir de junio de 1982 el autor pasa de usar Polaroid a trabajar con fotografía convencional para realizar sus composiciones. Esto trae consigo una serie de cambios como son: Una mayor ruptura de los límites de la composición, mayor campo visual representado, una mayor continuidad en la forma con cambios de escala menos notables y tiempos de ejecución mayores.

6.- Los *composites* proponen soluciones a los problemas de representación del tiempo y movimiento en fotografía que tanto preocupaban a David Hockney. Para el autor, su sistema permite ampliar las narrativas temporales del medio fotográfico dotando de mayor profundidad temporal a su fotografía.

7.- Podemos afirmar que los *composites* desarrollados por David Hockney son más cercanos a las metodologías pictóricas tradicionales que a las sistemáticas fotográficas. El carácter subjetivo de sus composiciones, la vocación anti instantánea, la presencia de procesos memorísticos en la composición, los prolongados tiempos de realización y montaje, la

importancia de la contemplación real de la obra, son elementos tradicionalmente vinculados a la pintura y poco presentes en la fotografía.

8.- La reformulación del espacio de representación que propone David Hockney se acerca formalmente a ciertas representaciones basadas en geometrías no euclidianas, en el caso de los *composites* se dan elementos suficientes como para relacionarlos con la geometría topológica.

9.- En los años 1984 y 1985, el autor se esfuerza por aplicar metodologías procedentes del cubismo a sus *composites* fotográficos. Aun así, no toda la fotografía compuesta de David Hockney puede considerarse como fotografía de naturaleza cubista.

10.- La metodología empleada en los *composites* de David Hockney ha tenido una enorme influencia en la reformulación que el medio fotográfico ha sufrido en los últimos treinta años. Prueba de su atribución es que fotógrafos tan notables como David Hilliard, Robbert Flick, Jonas Bendiksen, David Dapogny, o en el ámbito nacional Isidro Blasco, Adolfo Schlosser, Germán Gómez, José María Mellado, o Sergio Albiac, utilizan métodos cercanos a los de David Hockney.

11.- El desarrollo de *composites* y técnicas de fotografía compuesta se han normalizado en los entornos tecnológicos. Hoy en día existen multitud de programas informáticos que se sirven de la fotografía múltiple para generar composiciones. *Software* especializado en generar vistas panorámicas por composición como Autostich, Panorama Maker, Panorama Studio; incluso Photoshop incorporan una herramienta para realizar panoramas por composición. También se están popularizando programas para realizar mosaicos como FotoMosaik (usado por Joan Fontcuberta para realizar sus Googlegramas), Mosaic Creator, Photmix Collage, etc. Casi todos los *smartphone* del mercado permiten realizar fotografía compuesta, o al menos permiten descargar aplicaciones con ese fin.

Los años noventa.

1.- Tras unos años de ferviente actividad alrededor de la fotografía compuesta Hockney abandona temporalmente la fotografía para interesarse por el arte electrónico. El autor comienza a usar la fotocopidora y el fax, en un primer momento, y el ordenador posteriormente. En estos trabajos se siente muy interesado por la textura que generan estos sistemas de transmisión. El interés por lo múltiple no decae durante esta etapa como se puede comprobar.

2.- David Hockney es pionero en la utilización de la fotografía digital. Es uno de los primeros artistas en usar cámara digital ya que en 1990 la usaba con normalidad. El recurso de los *joiners* y los *composites* está también presente en sus propuestas foto-digitales, un indicativo de que las prácticas múltiples persisten en toda su obra.

3.- Tras un tiempo usando fotografía digital el autor decide volver al sistema fotoquímico. Comienza a trabajar con cámara técnica de gran formato. El trabajo con este tipo de cámara

pone de manifiesto, una vez más, el gran interés de Hockney por la técnica fotográfica y la sofisticación técnica de sus propuestas.

El Conocimiento Secreto.

1.- Con el cambio de siglo David Hockney publica *El Conocimiento Secreto*, una obra en la que formula una polémica propuesta sobre la utilización de herramientas de dibujo por parte de los grandes maestros de la pintura. Antes de desarrollar este libro Hockney había estado casi un año trabajando con instrumentos de ayuda al dibujo. Podemos afirmar que el *Conocimiento Secreto* comienza como resultado de una fase de investigación empírica por parte del autor.

2.- El capítulo del *Conocimiento Secreto* denominado *La prueba Visual*, supone un excelente recorrido sobre la evolución de la perspectiva y de las técnicas de representación. El autor, utilizando una metodología iconológica acumulativa inspirada en las teorías de Aby Warburg, genera un extraordinario y muy didáctico atlas sobre la evolución de la perspectiva.

3.- Para dar credibilidad a su intuitiva teoría, Hockney intenta aportar una serie de textos en el capítulo *La Prueba Textual*. Pese a la aportación de estos textos el autor no logra dar solidez a sus teorías. Se trata de textos de diverso origen presentados de un modo algo descontextualizado, por lo que no alcanzan a convertirse en un corpus teórico sólido.

4.- En el capítulo titulado *La correspondencia*, Hockney aporta una selección de cartas que intercambió con diversas personas a lo largo del desarrollo de su teoría. Entre esta correspondencia destacan las cartas que intercambia con algunos teóricos, historiadores y profesores de universidad. Aportando estas misivas el autor busca reforzar su tesis. Desgraciadamente las cartas firmadas por los nombres más prestigiosos, se desmarcan de las teorías de Hockney. Podemos afirmar por tanto que la teoría de Hockney, aunque atractiva visualmente, contiene grandes lagunas teóricas que le restan credibilidad científica.

5.- Para afianzar nuestras dudas sobre la teoría de Hockney recurrimos a varios textos teóricos que discrepaban con las líneas planteadas por el autor. Uno de los textos seleccionados desmonta con contundencia la principal teoría de Hockney. El profesor David G. Stok, en su artículo publicado en febrero de 2005, en la revista *Investigación y Ciencia*, acaba con la visual e intuitiva teoría de David Hockney.

6.- El análisis del *Conocimiento Secreto* nos lleva a afirmar que, si bien parece claro que la evolución y mejora de la perspectiva transcurre en paralelo a la evolución de las ópticas y de determinados instrumentos de dibujo, el uso de dichas herramientas por los grandes maestros de la pintura no es en absoluto sistemático como afirma Hockney.

El siglo XXI.

1.- David Hockney comienza el siglo experimentando con medios tradicionales, el dibujo, la pintura o la acuarela. El uso de la acuarela supone un cambio en su modo de pintar, su obra

adquiere colores más disueltos, tonos más aguados, cuestiones que dotan a sus lienzos de un carácter mucho más fresco y abocetado.

2.- El autor realiza obras constituidas por varios lienzos, composiciones de dos, cuatro o seis lienzos de gran tamaño. El interés por los montajes múltiples se mantiene durante años, si bien ahora se trata de grandes paisajes pintados sobre lienzo.

3.- En el año 2004 Hockney realiza unas reflexiones sobre la fotografía digital y su capacidad de manipulado. Estamos totalmente de acuerdo con la teoría que realiza el autor en la que afirma que la fotografía digital se está acercando paulatinamente a la pintura y al dibujo.

4.- En el año 2009 y 2010 Hockney comienza a trabajar con *iPhone* y posteriormente con *iPad*. Podemos afirmar que Hockney es pionero en los usos de estas herramientas en el panorama contemporáneo, además, sus trabajos con estos dispositivos siguen incidiendo en lo múltiple. Ahora el autor realiza *composites* usando como soporte estos dispositivos.

5.- El uso de estos dispositivos ha hecho que David Hockney se interese por la imagen en movimiento. Sus trabajos con este tipo de dispositivos son de carácter secuencial lo que supone una verdadera innovación formal en el autor.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

A

- Achano Basaldua, J. *Comte (1798-1857)*, Ediciones el Orto, Madrid 1997.
- Ades, D. *Fotomontaje*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Ades, D. *Dadá y surrealismo en Conceptos de Arte Moderno*, Stangos, N, Alianza Editorial, Barcelona, 1994.
- Adorno, T. *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Alinder, J. y Szarkowski J. *Ansel Adams : classic images*, Little, Brown and Company, Boston, 1992
- Alper, S. *El Arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987.
- Apollonio U. (ed.) *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, Londres, 1973.
- Apollinaire, G. *Los pintores cubistas, meditaciones estéticas*, La Balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1994.
- Argullol R. *La atracción del abismo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- Arnheim, R. *Estudio sobre el contrapunto espacial en Poéticas del Espacio*, Yates, P. (ed.) Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Arnheim R. *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1995.
- Arnheim R. *El pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, 1986
- Arnheim R. *El poder del centro : estudio sobre la composición en las artes visuales :versión definitiva*, Akal, Madrid, 2001.
- Arnheim R. *El cine como arte*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- Arnheim R. *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.
- Arnheim R. *Ensayos para rescatar el arte*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Arnheim R. *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Asimov, I. *El electrón es zurdo y otros ensayos científicos*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- Assouline, P. *Henry Cartier Bresson, a biography*. Thames and Hudson, London, 2005.
- ### B
- Bachelar, G. *La Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1965.
- Bachelar, G. *Dialéctica de la duración*, Villalar, Madrid, 1978.
- Bajac, Q y Chéroux, C. *Collection Photographs*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2007.
- Baltrusaitis, J. *Ensayo sobre una leyenda científica: El espejo: Revelaciones, Ciencia Ficción y Falacias*. Ed. Miraguano, Polifemo. 1988.
- Baqué, D. *La fotografía plástica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Barthes, R. *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.

Barthes, R. *Fragmentos de un Discruso Amoroso*. Siglo XXI, Madrid, 1999.

Barthes, R. *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

Barthes, R. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Paidós, Madrid, 2002.

Barnett, E. "David Hockney paints with his iPhone", Telegraph. Abril 2009.
<<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/5252020/David-Hockney-paints-with-his-iPhone.html>> [web en línea] [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Batchen G. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004.

Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1995.

Braudillard, J. *Cultura y simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 1987.

Baudrillard, J. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

Baudrillard, J. *El crimen perfecto*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

Bazin, A. *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001.

Benjamin, W. *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

Benjamin, W. *El concepto crítico de Arte en el Romanticismo Alemán*, Península, Barcelona, 1995.

Bennington, G. y Derrida, J. *Jacques Derrida*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.

Blasco, E. "Hockney y Turner mano a mano" Diario ABC, 21 de abril, 2007.
<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-04-2007/abc/Cultura/hockney-y-turner-mano-a-mano_1632662687873.html> [web en línea] [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Berger, J. *Modos de Ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Berger, J. *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

Bourdieu, P. *Un arte Medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Boxer S, "Painting too perfect? The great Optics Debate".The New York Times, 4 de diciembre, 2001.
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990CE1DF1F3DF937A35751C1A9679C8B63>> [web en línea] [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Bragaglia A, y G. *Fotodinamismo Futurista*, Einaudi, Milán, 1980.

Brea, J.L. "(No)arte en una zona temporalmente autónoma" <<http://aleph-arts.org/pens/net.html>> [web en línea] [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Brea, J. L. *Año zero, distacia zero en Los manifiestos de arte postmoderno, textos de exposiciones. 1980-1995* Anna María Guash (ed,) Ediciones, Akal, Madrid, 2000.

Brea, J. L. *Un ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Colección Palabras de Arte. Nº2. Mestizo, Murcia, 1996.

- Brisset, D. E. *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*, Textos Mínimos, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.
- Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI editores, Madrid. 1991.
- Beriain, J. *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2000.
- Borges, J. L. *Arte Poética: seis conferencias*. Crítica, Barcelona, 2001.
- Borges, J. L. *Atlas*. Lumen Barcelona, 1999.
- Borges, J. L. *El Aleph*. Editorial Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Borges, J. L. *Ficciones*. Editorial Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Borges, J. L. *Nueva antología personal*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1980.
- Bozal, V. *El arte de Marcel Proust*. Instituto de cooperación Iberoamericana, 1968.
- Bozal, V. *El gusto*. Visor, Madrid. 1999.
- Bozal, V. *Goya y la imagen popular*. Instituto de cooperación Iberoamericana, 1981.
- Bozal, V. *Necesidad de la Ironía*. Visor, Madrid. 1999.
- Bozal, V. *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Ed. La balsa de la Medusa, Madrid. 1987.
- Bozal, V. *Modernos y postmodernos*. Historia Viva, Madrid. 2000.
- Bozal, V. *Piero della Francesca*. Arlanza, Madrid. 2005.
- Boxer, S. "Painting too perfect? The great Optics Debate". The New York Times, 4 de diciembre de 2001. < <http://www.nytimes.com/2001/12/04/arts/paintings-too-perfect-the-great-optics-debate.html> > [web en línea], [Con acceso el 24 de mayo de 2011.]
- Bretón, A. *Primer manifiesto surrealista*, en Cirlot, L. *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Parsifal Ediciones, 1999.
- Bryson, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Bryson, N. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Bunz, M. *La utopía de la copia; El pop como irritación*, Interzona, Buenos Aires 2007.
- Buchloh, B.H.D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en El arte del siglo XX*. Akal, Madrid. 2004.
- Buchloh, B.H.D. *Fotografiar, olvidar, recordar : fotografía en el arte alemán de posguerra en El Nuevo espectador*. Jiménez, J. (ed.). Fundación Argentaria-Visor. Madrid. 1998.
- Buchloh, B.H.D. *Neo-avantgarde and culture industry : essays on European and American art from 1955 to 1975*. MIT Press. Cambridge. 2000.

Buchloh, B.H.D. *Procedimientos alegóricos : apropiación y montaje en el arte contemporáneo en Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.). Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Buchloh, B.H.D. *The Andy Warhol Line* en *The work of Andy Warhol*, Bay Press, Seattle, 1989.

Burgin, V. *Ensayos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Burgin, V. *Mirar fotografías*, en *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.). Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*, Península, Madrid, 1997.

C

Cabanne, P. *Coversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.

Cabanne, P. *El arte del siglo veinte*, Poligrafía, Barcelona, 1983.

Cabezas, L. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación en Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Coord. Gómez Molina, J.J. Ediciones Cátedra, Madrid. 2001.

Cabezas, L. *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*. Cátedra, Madrid. 2008.

Calbet, J y Castelo, L. *Historia de la Fotografía*, Acento editorial, Madrid, 2002.

Calvino, I. *Colección de Arena*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.

Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

Castelo, L. *Del ruido al arte: una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Blume, Madrid, 2006.

Castelo, L. *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 1995.

Chamorro, Paloma. *Trazos [Vídeo]: revista de arte / guión y dirección*, Paloma Chamorro. Televisión Español, Madrid, 1978.

Chevrier, J. F. *El Cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica*, en *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.). Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Chevrier, J. F. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili. Barcelona, 2007.

Chevrier, J. F. *Las aventuras del formato cuadro en la historia de la fotografía*, en *The last picture show: artistas que usan la fotografía*, Douglas Fogle, catálogo de exposición, Vigo, 2004, pág. 53.

Chevrier, J. F. y Lingwood, J. *Otra Objetividad en Efecto Real, debates posmodernos sobre la fotografía*, Ed. Ribalta, J. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Christiansen, K. *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Metropolitan Museum of Art New York, Nueva York, 1988.

Cirlot, J. E. *Diccionario de los ismos*. Siruela, Madrid 2006.

Cirlot, L. *Andy Warhol*, Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2001.

- Cirlot, L. *Las últimas tendencias pictóricas*, Vicens-vives Barcelona, 1990.
- Cirlot, L. *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Parsifal Ediciones, 1999.
- Clive, P. *Networking: art by post and fax*, Cornerhouse Publications, Manchester, 1997.
- Clothier, P. *David Hockney*, Abbeville Press, Nueva York, 1995.
- Clubb, L.G. *Giambattista della Porta: Dramatist*. Princeton, Nueva Jersey, 1965.
- Coleman, A.D. *Critical focus: photography in the International Image Community*. Nazraeli Press .Tucson, Arizona. 1995.
- Coleman, A.D. *El método dirigido. Notas para una definición*, en *Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*. Ed. Jorge Ribalta. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Comte, A., *Catecismo Positivista: o exposición resumida de la religión universal*. Editorial Nacional. Madrid. 1982.
- Corbeira, D. (ed.), *Textos sobre Gordon Matta-Clark ¿Construir...o deconstruir?*. Ediciones Universidad de Salamanca. 2000.
- Cortázar, J. *Apocalipsis de Solentiname. Cortázar. Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- Cordua, C. *Filosofía a destiempo . Seis ensayos sobre Heidegger*. RIL editores, Santiago de Chile, 1999.
- Costa, J. *La fotografía entre la Sumisión y la Subversión*, Sigma, México, 1991.
- Craig-Martin, M. *Drawing the line : reappraising drawing past and present*. South Bank Centre, Londres, 1995.
- Crary, J. *Modernización de la visión*, en *Poéticas del espacio*, Yates S. (ed.). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- Crary J. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2007.
- Crary, J. "Visión desunificadora". Papel Alpha, Salamanca, Nº5, 2000.
- Crimp, D. *La actividad fotográfica de la posmodernidad en The last picture show: Artistas que usan la fotografía 1960-1980*, Minneapolis, Walter Art Center, 2004.
- Crimp, D. *Del museo a la biblioteca en Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.). Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- Crimp, D. *On the Museum's Ruins*. Mass MIT press, Cambridge, 1993.
- Crimp, D. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, Madrid, 2005.
- D
- De Diego, E. *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995.

De Diego, E. *Travesías por la incertidumbre*, Seix Barral, Madrid, 2005.

De Diego, E. *Tristísimo Warhol, Cadillas, piscinas y otros síndromes modernos*, Ed. Siruela, Madrid, 1999.

Del Río, V. *El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno en VV.AA. Octavas Falsas, Materiales de arte y estética 2*, Luso-Española de Ediciones, Salamanca, 2006.

Deleuze G. y Guattari F. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2004.

Deleuze. G. *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Gijón, 1987.

Dalrymple, L. *The Fourth Dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton University Press, Princeton, 1983.

Damisch, H. *El origen de la perspectiva*. Alianza editorial, Madrid, 1997.

Damisch, H. *El desnivel: la fotografía puesta a prueba*. La marca editora, Madrid, 2007.

Davis, P. "La flecha del tiempo". Investigación y Ciencia, Barcelona, Noviembre, 2002.

Didi-Huberman, G. *El antromorfismo desgarrado, según Georges Bataille en Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995,

Didi-Huberman, G. *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 1997.

Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid, 2009.

Doctor Roncero, R. y Rosemberg S. (cord). *Historias de las fotografías*, Obra Social Caja Madrid, Madrid. 2002.

Dubois, P. *El acto fotográfico, De la representación a la recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.

Dubois P. "De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea." Artículo de EXIT. Nº3, Madrid, Noviembre, 2001.

Durand, R. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

E

Eco, U. *Apocalípticos e Integrados*, Lumen, Barcelona, 1985.

Eco, U. *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Méjico, 1987.

Eco, U. *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.

Eco, U. *Historia de la Belleza*, Lumen, Barcelona, 2005.

Eco, U. *Historia de la Fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.

El Lissitzky, A. y pangeometría en *Poéticas del espacio*, Yates S. (ed.). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

Ernst, M. *Beyond Painting* en Ades, D. *Fotomontaje*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 111.

F

Faerna García-Bermejo, J. M. *Pop Art*, Poligrafía, Barcelona, 1998.

Favorski, V. *Problema Temporal* en Yates, S. *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Finch, C. *Image as language : aspects of British art 1950-1968*. Harmondsworth, Penguin Books, Londres, 1969.

Flusser. V, *Una filosofía de la Fotografía*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.

Fontcuberta, J. (ed). *A través del espejo*, La Oficina, Madrid, 2010.

Fontcuberta, J. *Ciencia y ficción. Fotografía. Naturaleza y Artificio*, Ed. Mestizo. Murcia. 1998.

Fontcuberta, J. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

Fontcuberta, J. *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Fontcuberta, J. (ed). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Gustavo Gili, Barcelona 2003.

Fontcuberta, J. (ed). *Historias de la fotografía española. escritos 1977-2004*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

Fontcuberta, J. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

Fontcuberta, J. (ed). *¿Soñarán lo andróides con cámaras fotográficas?* Secretaría general técnica. Subdirección General del Publicaciones, Ministerio de Cultura, Madrid. 2008.

Foster, H. *La Posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985.

Foster H. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.

Foster, H. *Pop Art, Contemporary perspectives*, catálogo de exposición, Princeton University art Museum, Yale University Press, New Haven, 2007.

Foster, H. *Survey* en Francis, M. (Ed.), *POP*, Phaidon Press, London, 2005.

Foster, S.C. *La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio* en *Poéticas del espacio*, Yates S. (ed.). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

Foster, S.C *La odisea americana 1945-1980 : el debate de la modernidad*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

Foot, N. *Los Anti-fotógrafos* en *The last picture show: artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982*, Fogle, D. catálogo de exposición, Fundación MARCO, Vigo, 2004.

Foucault, M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

Francastell P. *El Arte y la Técnica en los Siglos XIX y XX*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

Francastell P. *Pintura y Sociedad*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

Frampton, K. *De Stijl*, en *Conceptos de Arte Moderno*, Stangos, N. Alianza editorial, Barcelona, 1994.

Freund, G. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Friedman, M. L. *Hockney paints the stage*. Thames and Hudson, Londres, 1983.

Frizot, M. *A New History of Photography*, Könemann, Colónia. 1998.

Fukuyama, F. *El fin de la historia y el último hombre*, Ed. Planeta, Barcelona, 1992.

G

G. Cortés, J. M. *Gilbert and George*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2007.

Ganis, William. *Andy Warhol Serial Photography*, Cambridge University Press, 2004.

García Leal, J. *Realismo y representación. Filosofía del Arte*, Ed Síntesis, Madrid, 2002.

García-Ormaechea, C. *Arte y cultura de la India*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

Gellner E. *Posmodernismo, razón y religión*, Paidós Studio, Barcelona, 1994.

Gayford, M. *A bigger message, conversations with David Hockney*, Thames and Hudson, Londres, 2011.

Gibson, J. *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974.

Girardin, D. *Documentary and anti-Graphic photographs. Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier Bresson, Walter Evans*, VVAA. Steidl, Göttingen, 2005.

Glezes, A y Matzinger, J. *Sobre el cubismo*, Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1986.

Gollonet, C. *La mirada intuitiva en Harry Callahan*, catálogo de exposición, Fundación la Caixa, Barcelona, 2000.

Gombrich. E. H. *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Gombrich. E. H. *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid, 1982.

Gombrich. E. H. *Historia del Arte*, Alianza, Madrid, 1989.

Gombrich. E. H. *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Madrid, 1990.

Gómez Isla. J. *Anatomías del movimiento, las fotografías de Harold Edgerton*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, pág.14.

Gómez Isla, J. *Fotografía de Creación*, Nerea, 2005.

Gómez Isla J. *Poligrafías Digitales: Nuevas propuestas discursivas en torno a la creación fotográfica* Texto del Catálogo de la exposición *Ninfografías Infomanías Poéticas fotográficas en la era digital*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2001.

Gómez Molina, J. J. (ed.) *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

Gómez Redondo, M. J. *El objeto Fotográfico. La fotografía como representación*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid.

González Flores, L. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

González Vázquez, M. *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Grant E. *Physical Science and theology in the Middle Age*, en Lindberg D.C. y Numbers R.L. *God and Nature*, University of California Press, Los Ángeles, 1986.

Grant, S. (ed.). *Hockney on Turner watercolours*, Tate Gallery Publications, Londres, 2007.

Greenberg, C. *Arte y cultura: ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

Gregori M. *Giovanni Batista Moroni*, Kimbell Art Museum, Texas, 2000.

Gronert, S. *Fotografía alternativa: el arte conceptual y la emancipación artística de la fotografía en Europa* en *The last picture show: artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982*, Fogle, D. catálogo de exposición, Fundación MARCO, Vigo, 2004.

Gubern, R. *La mirada opulenta. Exploración de la Iconosfera Contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Gubern, R. *Patologías de la Imagen*. Anagrama, Barcelona, 2004.

Gubern, R. "Medios icónicos de masas". *Historia 16*, información e Historia s.l. Madrid. Septiembre 1997.

Gubern, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1988.

Guash, Anna María (ed.). *Los manifiestos de arte postmoderno, textos de exposiciones. 1980-1995* Ediciones Akal, Madrid, 2000.

Gullberg, J. *Mathematics from the birth of Number*, WW Norton & Company, New York. 1997.

H

Harrison, Ch. Frascina, F. Perry G. *Primitivismo, cubismo y abstracción, los primeros años del siglo XX.* Akal ediciones. Madrid. 1998.

Harrison. S. *Pop art and the origins of post-modernism*, Cambridge University Press, 2001.

Harvey, D. *La Condición Posmoderna*. Amorrurtu Editores, Buenos Aires, 1990, pág. 27

Heidegger, M. *El Concepto de tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 1999.

Heidegger, M. *La época de la imagen del mundo*. Anales de la Universidad, Santiago de Chile, 1958.

Henderson, L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, 1983.

Henderson, Sally. *Billboard art*. Chronicle Books, San Francisco .1980.

Hitchcock, B. *The Polaroid Book*, Taschen, Colonia, 2008.

Hockney, David. *Así lo veo yo*. Editorial Siruela, Madrid, 1994.

Hockney, D. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

Hockney, D. *David Hockney. Photographs*. Petersburg Press, Ginebra, 1982.

Hockney, D. *El ojo del artista. Viendo cuadros en un libro*, National Gallery, 1981.

Hockney, D. *Cameraworks*. Knopf . New York, 1984.

Hockney, D. *Hockney's pictures: the definitive retrospective*, Bulfinch Press, Nueva York, 2004.

Hockney, D. "No Joy at the Tate", The Observer, 4 marzo 1979.

Hockney, D. *David Hockney: exciting times are ahead*. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2001.

Hockney, D. *David Hockney: a retrospective*. Thames and Hudson, Londres. 1988.

Hockney, D. *David Hockney by David Hockney : my early years*. Thames and Hudson, Londres, 1988.

Hockney, D. *David Hockney Print Retrospective*. M. Knoedler & Co. Nueva York. 1973.

Hockney, D. *David Hockney: Dessins Et Gravures*, Galerie Claude Bernard, Paris, 1975.

Hockney, David. *David Hockney : Paintings, Prints And Drawings 1960-1970*. Whitechapel Art Gallery, Londres, 1970.

Hockney, D. *David Hockney: Recent pictures*, Richard Gray Gallery, Chicago, 1992.

Hockney, D. *Faces 1966-1984*. Thames and Hudson, Londres, 1986.

Hockney, D. *Hockney Posters*, Pavillon Michael Joseph, Londres, 1987.

Hockney, D. *David Hockney's dog days*, Thames and Hudson, Londres, 1998.

Hockney, D. *David Hockney: espace/paysage*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.

Hockney, D. *David Hockney : space & line : Grand Canyon pastels on paper 1998 & works on paper 1966-1994*. Annely Juda Fine Art, Londres, 1999.

Hockney, D. *David Hockney : exciting times are ahead*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland , Bonn, 2001.

Hockney, D. *Hockney's pictures: the definitive retrospective*, Bulfinch Press, Nueva York, 2004.

Hockney, D. *David Hockney Photographs*, Petersburg Press, Ginebra, 1982.

Hockney, D. *David Hockney : Paintings and photograhs of paintings*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1995.

Hockney, D. *David Hockney, the East Yorkshire landscape*. L.A. Louver, Venice (California), 2007.

Hockney, D. *David Hockney, drawing in a printing machine*. Annely Juda Fine Art, Londres, 2009.

Hockney, D. *David Hockney: nur Natur = just nature*. Swiridoff, Kunsthalle Würth, Künzelsau ,2009.

Hockney, D. *David Hockney : paintings and prints from 1960*. Tate Gallery Liverpool, Liverpool, 1993.

Hockney, D. *David Hockney : Photographs*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.

Horkheimer, M y Adorno, T. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta Madrid, 1994.

Huera, C. *Arte Primitivo* en *Historia Universal del Arte*. Vol X. Dir. Milicia, J. Editorial Planeta, Barcelona, 1987.

Huxley, A. *Un mundo feliz*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976.

Huici, V. "Los tiempos de la ultramodernidad, El tiempo de la Tribu Cibernética.". VII Congreso Español de Sociología. Salamanca, 2001. CD-ROM.

I

J

Jack Hazan. *A bigger splash (1975)* [Vídeo], First Run Features, Nueva York, 2006.

Jameson, F. *Posmodernismo y sociedad de consumo* en *La Posmodernidad*, Hal Foster (Ed.), Kairos, Barcelona, 1985.

Jiménez Moreno. L. *Nietzsche 1844-1900*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

Jones, J. y Seenan, G. "The Camera Today? You can't trust it. Hockey sparks a debate." The Guardian. 4 de marzo, 2004.
< <http://www.guardian.co.uk/media/2004/mar/04/pressandpublishing.arts> > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Joyce, Paul. *Hockney on Photography*, Harmony Books, Nueva York, 1988.

Joyce Paul, *Hockney on art, conversation with Paul Joyce*. Little Brown, Londres, 1999.

K

Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1991.

Kasner, E. y Newman, J. *Matemáticas e Imaginación*. Salvat Editores, Barcelona, 1987.

Kemp, M. *La ciencia del arte* Akal, Madrid, 2000.

Krauss, R. E. *EL inconsciente óptico*. Tecnos, Madrid, 1997.

Krauss, R. E. *La originalidad de la Vanguardia*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Krauss, R. E. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2002.

L

Legmany, J. C. y Rouillé, A., *Historia de la Fotografía*, Alcor. Barcelona, 1988.

Leslie R. *Pop art: a new generation of style*, Todtri, Nueva York, 1997.

Levi-Strauss, C. *Mito y significado*. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

Lista, Giovanni. *Futurism and Photography*. Catálogo de exposición, Merrell, Londres, 2001.

Lister, M. (comp.) *La imagen Fotográfica en la cultura digital*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

- Lippard, L. R. *El Pop Art*, Destino, Barcelona, 1993.
- Livingstone, M. *David Hockney*. Thames and Hudson, Londres, 1996.
- Livingstone, M. *David Hockney*, catálogo de exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1992
- Livingstone M, Heymer, K. *David Hockney, Retratos*. Editorial Cartago, Palma de Mallorca, 2003.
- Livingstone, M. *Hockney's portraits and people*. Thames & Hudson, Londres, 2003.
- Lobato Valderrey, Tomás. *Historia del Pensamiento*, Dykinson, Madrid, 2001.
- Lu Peter J. y Steinhardt Paul J. "Decagonal and Quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture". Science, Whashington. Nº 23, febrero 2007.
- Luckhardt, U. *David Hockney a drawing retrospective*, Thames and Hudson, Londres, 1995.
- Luhmann, N. *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- Lynton, N. *Futurism*, en *Conceptos de Arte Moderno*. Stangos, N. Alianza editorial, Barcelona, 1994.
- Lyon, D. *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Lyotard, J. F., *La Condición Postmoderna, Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- Lyotard. J. F. *La Diferencia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.
- Lyotard. J. F. *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- Lucie-Smith E. *Pop Art en Conceptos de arte moderno*, Stangos N. Alianza Forma, Madrid, 1994.
- M
- Mahsun C. A. *Pop art and the critics*, Ann Arbor, Londres, 1987.
- Mandelbrot, B. *Los Objetos Fractales*. Tusquets editores, Barcelona, 2000.
- Marchán Fiz, S. *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974)*. Akal, Madrid, 1990.
- Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010.
- Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1982.
- Marchán Fiz, S. *Las Vegas: resplandor pop y simulaciones posmodernas, 1905-2005*, Akal, Madrid, 2006.
- Marchán Fiz, S., en el prólogo de la edición de Huelsenbeck, R. (ed), *Almanaque Dadá*, Huelsenbeck, R. Tecnos, Madrid, 1992.
- Marinetti, F.T. *Futurismo : manifiestos y textos*, Quadrata. Buenos Aires, 2007.
- Martínez R. F. *Merleau-Ponty*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

- Melia, P. y Luckhardt, U. *David Hockney*, Prestel, Munich, 2007.
- Mellado, J. M. *Fotografía Digital de alta Calidad*, Actual, Barcelona, 2007.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975.
- Meyer, U. *Conceptual art*, Dutton, Nueva York, 1972.
- Mibelbeck, Reinhold. *David Hockney : Retrospektive photoworks*, Braus, Museum Ludwig, Colonia, 1997.
- Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- Moholy-Nagy, L. *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Moholy-Nagy, L. *Del pigmento a la luz. (1936) en Estética fotográfica*. Joan Fontcuberta (ed.) Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Mondrian, P. *La nueva imagen en la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1993.
- Morín, E. *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- Muñoz Molina, A. *Las apariciones*. Alfagura, Madrid, 1995.
- Muchnic, S. "Landscape Perspectives" Los Angeles Times, 11 febrero, 2007.
<<http://articles.latimes.com/2007/feb/11/entertainment/ca-hockney11>> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]
- N
- Navarro de Zuvillaga, J. *Imágenes de la Perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996.
- Navarro de Zuvillaga, J. *Mirando a través, la perspectiva en las artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
- Newbold, W.R. *The Cipher of Roger Bacon*, Oxford University Press, Londres, 1928.
- Newhall, B. *Historia de la Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2002.
- O
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe, Madrid 1987.
- Osterwold, T. *Pop Art*, Taschen, Colonia, 1992.
- Owens, C. *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo* en Foster H. Foster *La Posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 1985.
- P
- Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona. 1991.
- Pastor, J. y Alcalá, J.R. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Pontevedra, 1997.
- Pastor, J. Alcalá, J.R. y Rigal, C. *Electrográficas*. Colección Museo Internacional de Electrografía. Universidad de Castilla La Mancha. MIDE. Cuenca. 1991.
- Perea, J., Castelo L. y Munarriz, J. *La imagen fotográfica*. Akal, 2007.

Pérez Jiménez, J. C. *La imagen múltiple, de la televisión a la realidad virtual*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1995.

Peliowski, A. en "Gordon Matta Clark Decosntrucciones de un espacio arquitectónico y fotográfico" Bifurcaciones, nº 9, julio 2009.

< http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones_009_Peliowski.pdf > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Pierre, J. *Pop art: Pinturas y esculturas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

Popper, Frank. *Art on the electronic age*. Thames And Hudson, Londres, 1993

Picó, Joseph. *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Picazo, G. y Ribalta, J. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Proust, M. *En busca del tiempo perdido. La fugitiva*. Alianza, Madrid. 1986.

Q

R

Ramírez, J.A. *El objeto y el aura*, Akal, Madrid, 2009.

Ramírez J.A. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Siruela, 2003.

Ramírez, J. A. *Construcciones Ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Ramírez, J.A. *Medios de Masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1988.

Ramírez, J. A. *Las vanguardias Históricas: del Cubismo al Surrealismo*. en Ramírez, J. A, *Historia del Arte, El Mundo contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (eds.) *Tendencias del Arte. Arte de tendencias a principio del siglos XXI*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2004.

Rampérez. F. *La quiebra de la representación. El arte de vanguardia y la estética moderna*, Dykinson, Madrid, 2004.

Riba, K. *La experimentación en el Lenguaje y la literatura, notas sobre la vanguardia literaria*, en Wisher, E. (cord.), *Historia de la Literatura. Volumen sexto. El mundo moderno, de 1914 hasta nuestros días*, Akal, Madrid, 2004.

Ribalta, J. *El Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Rivière, J. R. *Summa Artis, Vol. XIX, el arte de la India*. Pijoán, J. (dir.) Espasa Calpe, Madrid, 1992.

Roberts J. *Holbein at the court of Henry VIII*, Harcourt Brace Jovanovich, Ontario, 1988.

Rodríguez Merchán, E. *La realidad fragmentada*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

Roh, F. *Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía*, en Fontcuberta, J. *Estética Fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Rosenthal, M. *Artist at Gemini G.E.L. Celebrating the 25th Year*, Editorial Abrams, New York, 1993.

Rowley, G. *Principios de la Pintura china*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Rubio, O. M. *Momentos Estelares. La fotografía en el siglo XX*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

Rubio, O. M. *El arte de la Luz*, en Moholy Nagy, *El arte de la Luz*, La Fábrica editorial/Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

Russell, J. citado en Wilson, S. *El arte Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

Russi-Kirshner, J. *Entrevista con Gordon Matta Clark* en VV.AA. *Gordon Matta Clark*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

S

San Martín, F.J. *La mirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Forum de las Artes, 1992.

Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Szarkowski, J. *The photographer's eye. Museum of modern art*, Nueva York, 2007.

Szarkowski, J. *El ojo del fotógrafo*. La Fábrica, Madrid, 2011.

Szarkowski, J. *Mirrors and Windows: American photography since 1960*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1978.

Szarkowski, J. *Photography until now*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1989.

Schaeffer, J.M. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990.

Scharf, A. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Scharf, A. *Suprematismo*, en *Conceptos de Arte Moderno*. Stangos, N. Alianza Editorial. Barcelona, 1994.

Schwarz, H. *Studies of the History of Art*, Londres, 1959

Sekula, Allan. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. En *Efecto Real, debates posmodernos sobre fotografía*. Ed. Jorge Ribalta. Gustavo Gili. Barcelona 2004. pág 40.

Shelley, M.W. *Frankenstein o el moderno prometeo*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Simmel, G. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones Península, Barcelona, 1998.

Sontag, S. *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.

Sougez, M.L. *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2001.

Spender, S. *China Diary*, Thames and Hudson, Londres, 1982.

Spence, N. "David Hockney: Picasso, Van Gogh would have been Apple fans", Digital Art on-line, 8 de noviembre de 2010.

< <http://www.digitalartsonline.co.uk/news/?newsid=3247731&olo=rss> > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Stangos, N. *Conceptos de Arte Moderno*, Alianza editorial, Barcelona, 1994.

Stangos, N. *David Hockney: paper pools*, Thames and Hudson, Londres, 1980.

Stangos, N. *Pictures by David Hockney*, Thames and Hudson, London, 1976.

Steadman, P. *Veermers' Camera, Uncovering the truth behind the master pieces*. Oxford University Press, Oxford, 2001.

Stelzer, O. *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Stigneev, V. *El texto en el espacio fotográfico*, en Yates, S. *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Stork, D. G. "Óptica y realismo en el arte renacentista", *Investigación y Ciencia*, Febrero 2005.

T

Tisseron, S. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

Torán, E. *El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*, Editorial Mitre, Barcelona, 1985.

Torsten, L. *Seven master print-makers from the Lilja collection : innovations in the eighties*. Museum of Modern Art, New York, 1991.

Trias, E. *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1983.

Tusquets, O. *Dios lo ve*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

Tyler, K. E. *Innovation in collaborative printmaking*, The Japan Association of Art Museums, Tokio, 1992.

U

Umbro A. (ed.) *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

Ulmer, G.L. *El objeto de la poscrítica*, en *La Posmodernidad*, Foster, H. Kairos, Barcelona, 1985.

V

Valéry, P. *La conquista de la ubicuidad*, en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

Van Gogh, V. *Cartas a Théo*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.

Vidal Pérez, R. "La historia y la postmodernidad". *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Nº 13, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Vidal, C. A. *¿Qué es el posmodernismo?* Universidad de Alicante, Alicante, 1989.

Videla, D. *Detrás de la lupa: ¿pintores o fotógrafos?*

<<http://www.zonezero.com/magazine/articles/doifel/doifelsp.html> > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Virilio, P. *La máquina de la visión*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

Von Lüttichau, M.A. *Expresionismo y Alemania, Historia de una insurrección o la continuidad de un estilo nacional* en Soika, A. (ed.) *Expresionismo Brücke*, Symposium, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005.

Vos, D. *Hans Memling: the complete Works*, Thames & Hudson, Londres, 1994.

VV.AA. *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal. Madrid 2006.

VV.AA. *Pop Art: U.S.-U.K. connections, 1956-1966*. The Menil Collection/Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001.

VV.AA. *El pop art en la colección del IVAM*, IVAM, Valencia, 2007.

VV.AA. *20th Century Photography*, Museum Ludwig Cologne. Taschen. Colonia. 1996.

VV.AA. *The Polaroid Book*, Taschen, Colonia, 2008.

VV.AA. *Van Eyck. Los Grandes Genios del Arte*, Unidad Editorial, Madrid, 2005.

VV.AA. *Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collections*, Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2003.

VV.AA. *Walker Evans*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

VV.AA. *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Fundación Telefónica 2004, pág. 37.

VV.AA. *Sunshine and noir : art in L.A., 1960-1997*. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca. 1997.

VV.AA. *The New generation: 1964*, Whitechapel Gallery, Londres, 1964.

VV.AA. *Vision: 50 years of British creativity*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

VV.AA. *David Hockney, dialogue avec Picasso*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.

VV.AA. *Innovation-imagination: 50 years of Polaroid photography*. Harry N. Abrams in association with the Friends of Photography, Nueva York, 1999.

VV.AA. *Brandt: the photography of Bill Brandt*, Thames and Hudson, Londres, 1999.

VV.AA. *David Hockney portraits*, Yale University Press, New Haven, 2006.

VV.AA. *Los Esquizos de Madrid : figuración madrileña de los años 70*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

VV.AA. *"David Hockney turns to Apple's new iPad as his instant art goes 'back to the future'"*, Daily Mail, 12 de mayo, 2010.

< <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1277567/David-Hockney-turns-Apples-new-iPad-instant-art-goes-future.html#> > [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

W

Walther, I. F. *Picasso*. Taschen, Colonia, 1995.

Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

Warhol, A. y Hackett, P. *POPism: diarios (1960-69)*. Alfabia, Barcelona, 2008.

Webb, Peter. *Portrait of David Hockney*, Chatto & Windus, Londres, 1988.

Weitman W. *Pop impressions Europe-USA : prints and multiples from the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.

Weston, E. *Aperture Master of Photography, Edward Weston*, Aperture, Nueva York, 1997.

Weschler. L. *Cameraworks*, David Hockney, Thames and Hudson, London, 1984.

Weschler. L. *True to Life, Twenty-five years of conversations with David Hockney*, University of California Press, Los Angeles, 2008.

Weschler, L. "Hockney's iPhone Passion" The New York Review of Books. 22 octubre, 2009.
< <http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/oct/22/david-hockneys-iphone-passion/>
> [web en línea], [con acceso el 24 de mayo de 2011.]

Wilden, A. *Sistema y estructura: ensayos sobre comunicación e intercambio*, Alianza, Madrid, 1979.

Wilson, S. *El arte Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

Wisher, E. *Historia de la Literatura. Volumen sexto. El mundo moderno, de 1914 hasta nuestros días*, (cord.), Akal, Madrid, 2004.

X

Y

Yasunari, K. *Historia del arte de china*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

Yates, P. *Poéticas del Espacio*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Yvars, J.F. *El espacio intermedio. Apreciaciones sobre el arte moderno*, Albatros, Valencia, 2000.

Z

Zerwick, C. *A short history of glass*, The Corning museum of glass, New York, 1990.

Zubiri, X. "El concepto descriptivo del tiempo". *REALITAS II: 1974-1975*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Ed. Labor, Madrid, 1976.

Zunzunegui, S. *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.

